
НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ
№ 3
2002



Д.Безперчий. ***Бандурист. 1860.***

ISSN 01306936

№ 3, 2002 (274)
травень-червень

Рік заснування 1925
Виходить раз на два місяці

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
...ІТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М.Т. РИЛЬСЬКОГО
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. Т.ШЕВЧЕНКА
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

№3
2002



У журналі

З історії науки та культури

ПАРХОМЕНКО Лю — Микола Лисенко і його роль у розвитку української національної культури 3

ВЕЧЕРСЬКИЙ Віктор — Видатний дослідник мистецьких старожитностей України 10

Пам'яті Великого Кобзаря

АРСЕНИЧ Петро — Традиції народних вшанувань Тараса Шевченка на Прикарпатті 21

Етнокультурна спадщина

САВИЦЬКА Лариса — Етнографічний живопис України як відображення національного менталітету 36

РУТКОВСЬКА Ольга — Фольклористичні та етнографічні праці Василя Доманицького 45

Наука і сучасність

ФАЙН Елізабет — Розвиток виконавського підходу в американській фольклористиці 49

МУШКЕТИК Олеся — Угорська етнографія та фольклористика на зламі століть 55

Публікації

РИЛЬСЬКИЙ Максим — Слово про історика та етнографа 65

Редакція не завжди погоджується з думками авторів статей

Індекс 74328

Адреса редакції:
01001 МСП, Київ-1, вул. Грушевського, 4, тел. 229-50-29

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації. Серія КВ.№ 649 від 25.05.94.

Здано до набору 31.05.02
Підписано до друку 1.06.02
Формат 210 x 297/8
Уч.-вид. арк. 16
Наклад 850 прим.
Зам. 221

ЮЗВЕНКО Вікторія Побратимство вчених 67

Розвідки і матеріали

ШЕВЧУК Оксана Музично-побутове життя міської молоді Галичини XIX - поч. XX ст. 69

ПОРІЦЬКА Ольга Дослідження погранич у польській етнологічній науці (за матеріалами журналу "Etnografia polska" 1994-2000 р. 75

Нариси та етюди

ГАСАНОВА Нінель Український мистецтвознавець зі світовим ім'ям 85

Праці молодих дослідників

ВАСИЛИК Світлана Стрілецькі пісні на слова поетів "Молодої Музи" 89

КОЗЯР Світлана Весільні пісні Поділля 96

Рецензії, огляди, анотації

СКРИПНИК Ганна Нове про етнонаціональні процеси в Україні 102

ДМИТРЕНКО Микола Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини 112

КОЗАК-ПОДІЛЬСЬКИЙ Микола Збірка намогильних епітафій з Поділля 117

Хроніка

СІКОРСЬКА Ірина Микола Лисенко та українська композиторська школа 119

МУШИНКА Микола Збори народознавців у Свиднику 123

ЄФРЕМОВА Людмила Вшанування пам'яті фольклориста 125



МИКОЛА ЛИСЕНКО І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Лю Пархоменко

Багатогранна, плодюча і тривала діяльність М.Лисенка — одного з фундаторів і подвижників національної культури — великою мірою визначила засади і спрямування творчих пошуків митців-послідовників, зміну жанрових пріоритетів, що виявились перспективними для розвитку української музики. Разом з тим можемо спостерігати нині дивну невідповідність теоретичних спроб означити його місце в історичній ієрархії як класика, основоположника нашої професіональної музики — рівнозначного Т.Шевченкові — (з канонізацією усіх мистецьких надбань) — всупереч реальному вельми невисокому рівню репертуарності Лисенкових композицій, млявому (навіть у ювілейні роки) артистичному життю цих надбань. Але ж класика, як відомо, так швидко не старіє. Цим, до певної міри, пояснюється спроба з'ясувати підстави наявної колізії та нагадати обставини, за яких відбувалося художнє становлення Лисенка.

У мистецьке життя України М.Лисенко увійшов у 60-х роках XIX ст., коли блокування сфер української культури в Російській імперії сягнуло чи не апогею, набуло системного характеру, перепиняючи розвиток найперспективніших напрямків. Адже проти неї, крім імператорських указів, діяв ще ряд циркулярів і конкретних заборон міністерств, губернаторів та цензури, що позбавляли суспільство питомих навчальних закладів, життєдіяльної преси, навіть права публічно вживати рідну мову в офіційних обставинах (чинне до 1903 року!). Гострі проблеми так званої "хвороби бездержавності" збурювали духовне життя патріотичної української інтелігенції, змушували її брати на себе багато суспільно потрібних, але дотичних завдань, часом на шкоду власним покликанням.

У суспільно-культурному житті свого часу М. Лисенко виступав у різних іпостасях — як композитор, педагог, піаніст, хормейстер, фольклорист, дослідник, пропагандист народного мистецтва і кращих здобутків світової музики. Поза цими основними сферами діяльності він беззастережно допомагав справам просвітительства, був душею, ініціатором, а часом і грізним суддею громадсько-суспільного життя України. Мав винятково широкі, плідні творчі контакти з митцями різних країн і пішов у вічність з унікальним означенням як "інтимна сила" українського суспільного руху (С.Єфремов). Це визначення розкриває сутісну рису духовного впливу митця на своїх сучасників.

Початок діяльності Лисенка припадає на час піднесення народницького руху в українському суспільстві. Творчі позиції його значною мірою склалися під впливом наукового народознавства, представленого блискучою плеядою вчених київської Старої Громади та Південно-Західної філії Російського Географічного товариства, — Володимиром Антоновичем, Михайлом Драгомановим, Павлом Житецьким, Олександром Потебнею, Павлом Чубинським, Федором Вовком, Олександра Русовим та ін. Їхнє принципове фахове протистояння великодержавним фальсифікаціям історії та культури України лежало у сфері розбудови нових наукових напрямків, відновлення історичної правди, оборони гідності та прав народу. Аналогічні завдання в галузі музичного мистецтва (і не лише) довелося вирішувати Лисенку.

Мабуть, однією з чеснот Лисенка, яку цінувало наше громадянство, були *самопосвята* українській справі та *самостворення* себе як особистості. Йдеться про свідому відмову від дворянських привілеїв, звичок, зв'язків, побутового антуражу і блискучих кар'єрних

пропозицій заради подвижницького служіння інтересам України. Згадаймо: першою мовою цієї дитини була французька, кириличних літер його навчив товариш батька, поет О.Фет. "Хлопоманство", яке захопило юнака (ще студента Київського університету), було ніби спокутою гріхів декількох поколінь колишньої родової еліти, що покинула власну ниву. Тоді ця ідея згуртовувала багатьох з генерації Київської, згодом Старої Громади, зокрема й представників українізованої шляхти (В.Антонович, Т.Рильський, П.Житецький, П.Чубинський). Принципову народницьку позицію (як і українську мову в родинному побуті) Микола Віталійович зберіг до останніх днів, хоча через прищеплений вищим колам суспільства острах перед "сепаратизмом" та відразу до його адептів, він не раз опинявся у специфічній ізольованості від "благородного" товариства.

Свідоме обрання фахової освіти (за європейською традицією), всупереч залишкам пересудів, що дворянинові личить лише аматорський інтерес до музики, привело Лисенка до Ляйпцігської консерваторії. На жаль, скорочений курс навчання, хоч істотно збагатив його ерудицію, виявився кориснішим для нього як піаніста-віртуоза, ніж композитора. Невдовзі, опинившись перед складними питаннями композиції, музичного формотворення, він сам скептично оцінюватиме ту однобічну рутинну науку. В Галичині статус композитора європейської освіти, що дебютував 1868 року поемою за Шевченковим "Заповітом", перейнятою рідною українською музичною лексикою, викликав винятковий ентузіазм, надію та бажання зміцнювати контакти, жваві відгуки на нові твори. Інакше було в Києві: національна домінанта відмежовувала його від колег-музикантів (навіть тих, хто захоплювався його талантом, шкодуючи, що змарнований він на мужиків), а після 1875 року і від Імператорського Російського музичного товариства, яке принципово ігнорувало українiку та її адептів.

Першою ділянкою праці Лисенка, як відомо, було аранжування народних пісень. Випуски 1868 і 1869 рр. (для голосу з фортепіано) подарували сучасникам десятки фольклорних шедеврів, відкрили ліроепічну козацьку героїку[1]. Вони високо цінувалися як унікальний фольклорний матеріал та добірний репертуар для співу. Ними послуговувалися славетні європейські артисти (С.Крушельницька, О.Мишуга, О.Носалевич) і аматорство. Важливо, що і 7 збірників сольних пісень, і згодом 12 десятків хорових аранжувань поширили ареал побутування кращих наддніпрянських пісень, зробили їх всеукраїнським надбанням. Ця галузь Лисенкової праці, з одного боку, була оцінена тогочасною критикою як найвищий творчий здобуток митця, а з іншого — критикована фахівцями за недбалу паспортизацію, або навіть відсутність такої, за добір фольклору не з "перших рук", а від інтелігентного оточення. З відстані часу остання "хиба" набула нині чи не спеціального інтересу як документальне збереження унікальної, багатої шедеврами колекції, що зафіксувала смак і залюбленість інтелігенції XIX ст. в рідний фольклор. Істотною була й подвійна функція аранжувань: вони становили спеціальний концертний жанр, водночас слугуючи самому композиторові (і не лише) для студіювання й адаптації стильових прикмет фольклору. Відомо, що першими своїми опрацюваннями Лисенко не був задоволений, бо пишний супровід часом затінював пісню. Але в них — початки інструментального національного мислення, хоча, як не дивно, фортепіанний доробок у нього, віртуоза, скромніший, ніж можна було сподіватись. З-понад 50 творів нині живуть в артистичному виконанні чи не два десятка назв, серед них — Українська сюїта, Друга рапсодія "Думка-шумка", Героїчне скерцо, марші, полонези, прелюдії, ноктюрни, баркарола.

Варто нагадати, що з художнім виконанням народних пісень пов'язаний перший успіх театралізованих етнографічних концертів студентів Київського університету ("Чумацький табір" і "Вулиця" — лютий 1864 р.), де диригентом був Лисенко, а режисером

М.Старицький. Відтворюючи за сценарієм побутовий гуртовий спів, Лисенко виявив практичне знання української співочої традиції: акапельність, характерну фактуру й голосоведення, багатство ладових нюансів. Нехитрі хорові розкладки того часу ще належно не оцінені як відтворення побутової гуртової традиції, але сучасникам вони відкрили незнаний чи забутий світ національного фольклору як світ прекрасного. Цікаво, що саме цей шлях (акапельного хорового письма) обере на межі століть молодша генерація митців (Кошиць, Стеценко, Леонтович), сягнувши нового рівня розкриття сутності й потенцій пісенного образу, а найбільші відкриття будуть пов'язані з обрядовим фольклором.

У середині 80-х років Лисенко почне друкувати чотириголосі хорові аранжування (12 десятків) з супроводом фортепіано. Поповнення опрацювань Лисенка ще й вінками Кводлібетів, згодом обрядовими циклами — Веснянки, Купальська справа, Колядки й щедрівки, Весілля — дали багатющий репертуар для співочих осередків, учнівсько-студентських хорів (передусім з семінарій, колегіумів, університетів), який сприяв розгортанню хорового руху в 90-900-х роках[2]. Кращі зразки аранжувань заповнили концертні програми, захопили аматорів красою народного мелосу, збагатили їх чуттям поетики музичного фольклору. З ентузіазмом на них відгукнулась Галичина, тут вони складали велику частку програм концертів, особливо шевченківських. Серед вінків-сюїт найбільший успіх випав на долю Кводлібетів, викликавши наслідування багатьох митців (О.Нижанківський, Ф.Колесса, Г.Давидовський).

Спроби теоретичного осмислення Лисенком стильових особливостей фольклору, пропаганда Вересаєвих дум — свідчення пильного зацікавлення проблемами фольклору. Лисенко не спускав з них ока, обговорював принципові питання в пресі, листах до музичних діячів, прагнув привернути до них загальну увагу. Еволюцію його поглядів виявляє не лише заперечення сумнівної чужої практики (зокрема О.Рубця), але й перегляд власних постулатів, відмова від своїх помилок чи огріхів (стосовно "Кводлібету"), сувора самокритика (листи до І.Франка, Ф.Колесси, Бібліотеки музичної), спрямована на з'ясування нових осягнених істин.

Потреба в завоюванні театральної сцени — потужної і впливової громадської трибуни — пов'язала надії української суспільності на створення національної опери з Лисенком та М.Старицьким як лібретистом. На той час у "живому" українському репертуарі були "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Наталка Полтавка" в різних редакціях та "Вечорниці" П.Ніщинського. Оригінальну ідею запропонував М.Лисенку П.Куліш: "... не стрибаючи зразу на європейську оперу, почати від наших вертепів-містерій в алегоричнім змислі"[3]. Перші "проби пера" (незакінчені "Гаркуша" та "Маруся Богуславка"), комічна опера "Чорноморці" (1872) продовжували традиції народних оперет: використання типового фольклорного матеріалу для ситуаційних характеристик персонажів, хоча, звичайно, були й новації (і не лише наявність в "Чорноморцях" увертюри, інструментальних епізодів тощо). Та вже праця над "Різдвяною ніччю" (1874) показала Лисенку брак належної підготовки — і він на два роки вирушає до Петербурга, сподіваючись, що техніка оркестровки дасть потрібну кваліфікацію. Справді, друга і третя редакції опери, безперечно, сприяли поліпшенню твору: доказ тому — успіх харківської прем'єри 1883 р., ще більший — київської постановки театру Садовського 1910 р., якою диригував Кошиць). Мабуть, новий рівень був-таки наслідком і студій, і нового досвіду — безпосередніх творчих контактів з митцями Могутньої кучки. Проте ключ до музичної концепційності, цілісності великої драматургії та національної характерності оперних творів доведеться ще довго шукати. На заваді цьому стояв нездоланний мур ворожості оперної антрепризи до українського мистецтва, підтримуваний

генерал-губернаторськими засторогами. Отже, тяжкий самітній шлях опанування оперної галузі мав найістотнішу ваду — брак практичного досвіду, загострений нестачею кваліфікованого континууму, а особливо, можливості творчого *проростання в ідею* (через нескінченну веремію та роботу для прожитку). Подальші пошуки Лисенком нових жанрових різновидів оперних композицій — казково-фантастичної "Утопленої" (1883), поставленої трупою Старицького в Харкові 1885 р., історичної героїко-драматичної опери "Тарас Бульба" (1890), що за життя автора не побачила світла рампи, сатиричної "Енеїди" (1911), поставленої трупою М.Садовського, настроєвого мініатюрного "Ноктюрну" (1912) — провадилися з орієнтацією на драматичних акторів та на скромні ресурси театральних вистав. Виняток складали хіба дитячі оперки ("Коза-Дереза" — 1888, "Пан Коцький" — 1891 та "Зима й Весна"-1892).

У процесі "самотворення" композитор орієнтувався на здобутки оперної літератури, передусім російської. Відоме його зізнання І.Франкові: "Знаєте, от який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець, а вчитись на великих зразках російської штуки ніколи не відмовлюсь; тільки я придивлюся, полюбую, в засася впаду од сполуки чудової форми з чисто народними елементами у Глінки, Даргомижського, Римського-Корсакова, Мусоргського, а до свого повернуся, щоб творити по тих напрямках..."[4] Оперний доробок Лисенка не завжди задовольняв адептів цього жанру: часом невикінченістю творів, потребою скорочень тавтології, динамізації суто музичних чинників, але передусім через брак отієї сполуки — художнього синтезу, якісного розвитку музичної ідеї та загальної цілісності. Проте, вже саме апробування стількох жанрових різновидів збагатило стильову амплітуду Лисенка адаптацією різних жанрово-типологічних принципів з національною образністю, стало неабияким подразником для інших композиторів. Загальним результатом став продуктивний досвід розробки оперних форм та театральної музики на етнічному жанрово-інтонаційному матеріалі, сильних фольклорних архетипах, з особливою функцією обрядових і побутових хорових сцен, інтермедійності тощо. Лисенків доробок стимулював творчі спроби молодої композиторської генерації, де накреслюються сфери подальшого пошуку: "Наталка Полтавка" — "Катерина" М.Аркаса, "Сафо" — й "Іфігенія в Тавриді" К.Стеценка, "Утоплена" — й "Русалчин великдень" М.Леонтовича та "Купальна іскра" Б.Підгорецького, "Коза-Дереза" й "Пан Коцький" — та "Лисичка, Котик і Півник" К.Стеценка..."Ноктюрн", оркестрований С.Людкевичем тощо. Партитура "Тараса Бульби", кардинально випрацювана Л.Ревуцьким та оркестрована Б.Лятошинським (з блискучою перекомпоновкою Увертюри), набула значення еталонного зразка національної героїко-епічної опери.

З приводу критерію зрілості української професіональної музичної культури у зв'язку з оперним доробком Лисенка хотілося б зазначити, що принциповий критерій радянського часу для визначення: склалась певна музична культура, чи ні, залежно від наявності оперного доробку, потребує перегляду. Історичні шляхи становлення культури багатьох народів — переважно тих, які розвивались в умовах національного поневолення (чехів, болгар, норвежців, грузин, греків), або мали іншу специфіку, як німці, — дають приклади дозрілості національної музики *попри відчуження оперного театру від музичного процесу*. В них складались *інші способи синтезу музики зі словом, театром:* десь домінувала потуга пісенності, десь інструментально-симфонічного мислення, десь давніх традицій обрядово-театрального дійства. Оперний критерій, складений за схемами культуротворення державних націй, очевидно, неприйнятний щодо народу, якого силоміць асимілювали, перед яким були зачинені двері оперного театру. Окрім того, в оцінці оперного доробку має працювати й

критерій відкриття, художньої досконалості, еталону, а не штучне "бронзування" під класику. Провокований радянською історіографією відлік процесу від *основоположника професіональної* української музики (М.Грінченко — О.Козаренко), певною мірою залишає поза його межами не лише постаті творців духовної музики Березовського, Бортнянського, Веделя, Турчанінова, Рачинського, але й доробок Гулака-Артемовського, Вербицького, Вахнянина, Ніщинського, пісенні симфонії невідомих авторів, М.Калачевського тощо.

Щодо вокальної музики. Давні українські співочі традиції (селянського і міського побутування) підготували ґрунт для праці Лисенка в галузях солоспіву-романсу та хорових оригінальних композицій. Задум ввести тексти з "Кобзаря" у вокальне виконання проклав наскрізну лінію через ціле мистецьке життя Лисенка, реалізовувався він навіть у роки цілковитої заборони слова. Високий пієтет до поезії Шевченка, бажання знайти до неї гідний відповідник у музиці надихають композитора на вимогливіший пошук, розвідку нових ресурсів для відтворення *руху, загостреності думки* поета, її динаміки, *особливостей* розвитку почуття. Для цього вже не вистачало збігу з народнопісенною ритмікою та типологічної інтонаційної поспівковості. Потрібна була *індивідуалізована адекватна гнучкість чи напруженість почуття у музичному виявi.* І це активізує творчий процес, дає цінні знахідки художнього синтезу музично-поетичної інтонації, формотворення, нову якість відтвореної рефлексії в солоспівах-монологах "Гетьмани, гетьмани", "Мені однаково", "Чого мені тяжко", "За думою дума", "Молітесь, братіє", "Ой Дніпре мій, Дніпре", думної експресії в "У неділю вранці рано" тощо. Ці *відкриття* високо піднесли музичну шевченкіану над тогочасним вокальним доробком. Звичайно, між шістьома десятками творів Лисенка до "Кобзаря" було чимало пісень і "мозаїчно" скомпонованих (з матеріалу фольклорної лексики та структурних моделей). Однак і тут маємо напрочуд цілісні — "Ой одна я, одна", "Якби мені, мамо, намисто", "Утоптала стежечку через яр" — взірцеві за рельєфністю відтворених народних характерів, питомим колоритом. Іншу інтонаційно-стильову палітру, близьку до європейського психологічного романсу, виявляють солоспіви на вірші (й переклади) поетів І.Франка, М.Старицького, Г.Гайне, Лесі Українки, О.Олеся, що залюбки читалися на зібраннях "Плеяд" (1888-1893). Вони відбивали неоромантичні тенденції, розробку інтимної лірики на адаптованих ширшого добору інтонаційних джерелах: "Розвійтеся з вітром", "Місяцю-князю", "Не забудь юних днів", "Ти не моя", "Смутної провесни", "Не дивися на місяць весною", хоча серед них постають і бентежне "Безмежнеє поле" і монолог "В грудях вогонь" на останній вірш М.Старицького. Кращі з них зберегли художню переконливість і не поступаються новим інтерпретаціям цих текстів.

Особливе місце в розвитку нашої музики належить оригінальним хоровим творам Миколи Віталійовича. Композитор усвідомлював великий потенціал хорового виконавства і його вплив на свідомість сучасників. Багатоголосе інтонування слова, надто шевченкового, викликало підвищений інтерес громадськості. Справжніми новаціями були Лисенкові хор бранців — "Ой нема, нема" (1871), пізнішого часу героїчні "Наш отаман Гамалія", "У туркені по тім боці", епічні "Встає хмара з-за лиману", "Ясне сонце в небі сяє", "Ой що в полі за димове" (з 80-90 рр.). Цілком нова стилістика крупного штриха, вільна характеристична фактура, оперування не лише інтонаціями, а часом окремими фольклорними фразами в новому словесно-інтонаційному контексті давали рельєфну типізацію образів. Лисенко зрушив шаблонність. Нагородою йому була висока довіра сучасників, опановування нелегких його творів, і осягання завдяки їм нової поетики. Особливим прецедентом був публіцистичний палкий хор-заклик до

громадянської непокори "На прю!" (1876), вельми популярний у Галичині, хоча стиль його автор згодом сам критикував.

Переступивши поріг XX століття, Лисенко, заохочуючи молодь, розширює жанрову типологію та образність своїх хорів, кладучи на музику вірші Франка, Олеся, Маковея, Самійленка, відгукуючись на гостру суспільно-громадянську проблематику: "Вічний революціонер", "Три менти", "Три тости"; розспіви текстів псалмів "Хрестним древом", "Давидова псальма", "Камо піду од лиця твойого, Господи". Сфера його інтонаційних орієнтирів значно розширена — тут і вкраплення революційних поспівок, елементи енергійної дикції, і переосмислення канонічних розспівів та кантів. Водночас у палітрі митця з'являються ладово мінливі акварельні барви для поетичного "Сну" на слова О.Маковея, ліричного "Тихесенького вечора" на вірш В.Самійленка.

Цілком особливе місце в хоровій музиці належить Лисенковим творам великої форми. Пов'язані вони переважно з "Кобзарем" — віршами або особою поета. "Б'ють пороги" (1878), "Іван Гус" (1881), "Радуйся, ниво неполитая" (1883), "На вічну пам'ять Котляревському" (1895),"Умер поет" (слова В.Самійленка, 1911). За винятком монументального 5-частинного "Радуйся...", це одночастинні кантати-поеми з внутрішнім структурним поділом. Обираючи тексти картинно-сценічні або монологічного складу, де розвиток думки вільно змінює спрямування, уриваючи оповідь то прямою мовою, то ліричним відступом, композитор шукав відповідних засобів їхнього інтонування, вдаючись до полірельєфної хорової фактури, де слово в контексті наснажується інтонемами, змістовими нюансами. Тут маємо афористично змодельовані рельєфні образи. Щодо музичної форми, Лисенко часто обирає вільну побудову з контрастним тематизмом при наративному поданні вірша. Епізоди з різним тематизмом, ладоінтонаційністю, фактурою, узгоджуючись з віршовим текстом, здебільшого потребували більшого простору тематичного розгортання (суто музична формотворча специфіка) — вони важко складалися в музичну цілісність. Це належало до дражливих проблем великої форми, які не завжди щастило розв'язати. Але музика, емоційно злита з палким шевченковим словом, — часом і неадекватна за силою виразу, — хвилювала, будила співпереживання; композитор, знаходячи виразний інтонаційний відповідник, давав настроєве наснаження образам. У "Радуйся, ниво неполитая" митець зробив вдалу спробу опанувати ширший простір розгортання музичної думки на основі колядкового тематизму (в І частині) і веснянкових наспівів (фуга в У частині), що піднесло тонус музики й образне узагальнення на рівень концепції — високої хвали омріяному майбуттю вільного народу. Шевченкові поеми, інтерпретовані Лисенком, відкривали бездонну глибінь поетової думки й почуття, діяли як каталізатор творчих ідей на композиторів, диригентів, співаків. Вони належали до улюбленого музичного репертуару в найпрестижніших концертах, що консолідував інтелектуалів українського суспільства. Хорові твори митця істотно розширили образний світ української музики та її стильове спрямування.

На жаль, у 20-і роки не була видрукувана науково опрацьована музична спадщина Лисенка. Згодом запанувала цілковита знеоцінка всього дожовтневого музичного доробку. А проте, прийшли й часи, коли ім'я Лисенка мусило стати одним з тих, ким можна було репрезентувати музичну номенклатуру. По 30-х роках, після репресивного розрідження української творчої еліти, Лисенка "перевели" з "буржуазних композиторів" (відсіявши при цьому з його доробку твори ідеологічно "помилкові", переважно Шевченкові), в ранг революційних демократів і основоположників української музики, рівнозначного в своїй галузі Шевченкові. Це кліше, варіюючись, зберігається донині. Проти нього в 30-і роки міг виступити лише

палкий шанувальник М.Лисенка С.Людкевич. У розвідці "Вокальна музика на тексти поезій "Кобзаря" (1934) він писав: "Лисенко часто величається у нас конгеніальним музичним співтворцем з Кобзарем. Мабуть, є в тім деяка гіпербола у славослов'ю композитору..."[5] А завершує вдумливу і серйозну розвідку таким підсумком: "...хоча...*легенда про його конгеніальність із Шевченком мусить розвіятися,* то все-таки його талантові та музичній культурі при допомозі студій народних пісень вдалося найти здебільшого спільну мову з поетом, і його підхід до Шевченка, як і способи цього підходу, могли стати зразком не тільки для його найближчих епігонів (Стеценка, Степового й ін.), але й новітніх музик"[6], передусім маючи на увазі себе.

Підсумовуючи значення хорової творчості Лисенка, слід згадати про його масштабну артистичну діяльність. Вона була спрямована на залучення найширших народних верств до культурних здобутків. Протягом усього життя він створював хорові колективи, плекав їх і провадив масштабну концертну діяльність. Студентські, аматорські й напівпрофесіональні хори митець перетворював на просвітительські артистичні вогнища. Це врешті (за участю його вихованців та послідовників) *утворило нову ситуацію в культурі.* Спираючись на кваліфіковане виконавство, на початку XX ст. *хорова музика* вийшла на роль *провідної галузі* в мистецтві України, де ставилися й розв'язувалися питання художнього методу, високого синтезу фахової техніки з етностильовими засадами на рівні симфонічних концепцій. На межі 20-х років репрезентоване капелами Кошиця хорове мистецтво завоювало *світове визнання унікальності музичного фольклору українського народу* і щонайвищого рівня національного хорового виконавства. Це визначало культуротворче значення хорової галузі в становленні національної музики.

Загальновідома Лисенкова роль як вихователя нової зміни, громадян свого часу. Його листи до молодих авторів (зрештою, відомі фаховій аудиторії) нині репрезентують квінтесенцію його естетичних поглядів (особливо листи до Ф.Колесси). З погляду принциповості вони бездоганні (хоча, захоплюючись, Маестро не завжди мав рацію), але стосовно оцінки авторської творчості молодих, слід визнати, був непримиренний як справжній харизматик. Листи до композиторів часто цитуються у фахових працях. А от послання до Г.Маркевича звучить сучасно-злободенно: "Що вам живеться погано, — пише Лисенко 28 січня 1910 року, — то це не диво, бо кого ж уряд тепер не тисне, крім чорної сотні і такої іншої рвані-наволочі? Але й подолом же вам, полтавцям, коли ви всі дожилися до того, що у вас громади, гурта, громадського свідомого життя немає, — усі ви, філістери, позамикалися у своїх господах, позалазили на українську фортецю-піч, і байдуже вам до всього на світі; аби мені, мовляв, тепло та спокійно було. Тут у Києві, всі знають, що робиться у Полтаві, як вона поводиться у національному питанні і в громадському житті, і всі обурюються, особливо на старих і особливо на молодих, які прокваcюють життя своє на общеруські вопроси та оглядаються на російських лібералів, щоб не запідозрили їх, крий Боже, в узості хохлацької національной. Раби, підніжки, грязь. Годували колись ляхів своїм м'ясом, а тепер єдиное, неделімое кривословіє плекають. Ні одпору, ні протесту, ні солідарності між собою. Полтава умерла — це пустка, наслєдіє Пушкаря полтавського, отож за те московські кати і їх виблюдки-землячки катують вас і доїдають. Це Божа кара. Може, гостро я кажу, але жовч кипить од лукавства землячків, які все покидали, зреклись усього святого і пішли услід за розбишацьким режимом і кривословієм, приспособившись до пирога государственного і обчеського"[7]. У цьому — увесь Лисенко-громадянин, оборонець національного сумління.

Багатющий творчий доробок М.Лисенка, артистична — піаністична й хормейстерська —

діяльність, плекання нової генерації митців дали потужні молоді паростки, плідні розгалуження національної культури. Не лише щедрість безпосередніх контактів чи листування з молодими композиторами — К.Стеценком, О.Кошицем, Ф.Колессою, Я.Степовим, М.Леонтовичем, С.Людкевичем, Л.Ревуцьким, спілкування з артистами й аматорами, діячами культури, освіти, громадського життя, давали *високий приклад самовідданої праці для України.* Нова генерація пішла шляхами Лисенка, передусім *розвиваючи принципові засади його творчості,* опертої на національні музичні традиції та світовий досвід, продовжуючи працю в галузях, де він накреслив перспективні напрямки. Лисенкова перейнятість глибокою ідеєю добротворення для Вітчизни, високий авторитет митця-просвітителя утворили міцний зв'язок між ним і наступними поколіннями. Значення творчо-суспільної праці Лисенка настільки очевидне, творчі здобутки дали такий плідний результат, що наукове вивчення музичної спадщини має провадитись поза зниженням фахових критеріїв, шануючи і наслідуючи високу принциповість самого Майстра. Це сприятиме іміджеві української музики, це потрібно для нинішнього високого рівня її розвитку.

м.Київ

---

[1] Варто нагадати хоч декілька назв з цих перших двох випусків: Ой зійшла зоря вечоровая; Ой пущу я кониченька в саду; Та не жур мене, моя мати; Максим козак Залізняк; Гей, не дивуйте, добрії люди; Ой і не стелися, хрещатий барвінку; Ой глибокий колодязю, золоті ключі; Ой попливи, вутко, проти води прудко; Ой гаю мій, гаю; Зеленая ліщинонька; Ой на гору козак воду носить; Лугом іду, коня веду; Ой не шуми, луже, зелений байраче; Коли б мені, Господи;...Із 2-го вип.: Дума про Палія і Мазепу; Про руйнування Січі; Ой негаразд, запорожці; Гомін, гомін по діброві; Ой крикнула лебедонька; Ой що ж бо то та й за ворон; Та забіліли сніги; Ой ти, місяцю-зоре; Ой не світи, місяченьку; Горе мені на чужині тощо.

[2] *О.Кошиць*: "Тут, в семінарії (1890 рік – *Л.П.*) я вперше почув аранжовки Лисенка, які надовго звели мене з ума, створили для мене музичний національний світ та дали непереможний, вже свідомий потяг до рідної пісні" // Спогади. – 2 вид. – К., 1995. – С.146-147. *Ф.Колесса*: ..."Найбільше враження робили на нас таки Лисенкові твори, особливо ж його "Quodlibet'и". – ...Вчувалося в них щось нове, свіже, що було заразом таке рідне і близьке серцю...нас чарувала і Лисенкова гармонізація, що своїми інтересними сполуками сильно різнилася від звичних гармонічних ходів у композиціях давніших галицьких музик, і контрапунктичне голосоведення, взороване на народних підголосках з імітуванням мотивів головної мелодії у побічних голосах, і самі ж розкішні придніпрянські мелодії..." // "Спогади про Миколу Лисенка. - М.В.Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – С.435).

[3] *М.В.Лисенко.* Листи. – К.,1964. – С.99

[4] *Там само.* – С.156.

[5] *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів 1999. – Т.І. – С.255.

[6] *Там само.* – С. 257.

[7] *М.В.Лисенко.* Листи. – С.418-419.

ВИДАТНИЙ ДОСЛІДНИК МИСТЕЦЬКИХ СТАРОЖИТНОСТЕЙ УКРАЇНИ

(До річниці від дня смерті Григорія Логвина)

Віктор **ВЕЧЕРСЬКИЙ**

7 березня 2001 року на 91 році життя помер патріарх українського мистецтвознавства Григорій Никонович Логвин — доктор мистецтвознавства, лауреат національної премії України ім. Т.Шевченка, заслужений діяч архітектури України, лауреат премії ім. В.Антоновича, почесний академік Української академії архітектури... Похований 10 березня на Байковому цвинтарі.

Народився Григорій Логвин 9 (22) травня 1910 року в селянській родині на Чигиринщині (село Косівка, тепер Кіровоградської області).

1926 року закінчив семирічну школу, а 1929 — сільськогосподарську школу, працював головним агротехніком, заступником голови і навіть головою колгоспу. Та головування його було недовгим. 1931 року він виїхав із колгоспу. У тодішній столиці УРСР Г.Логвин вступив до Харківського художнього інституту. Однієї вищої освіти йому виявилось замало, тож 1936 року він вступив до Московського інституту образотворчих мистецтв. 1941 року він мав дві вищі освіти — як архітектор і як мистецтвознавець.

1 вересня 1941 року Г.Логвина мобілізували до лав радянської армії. Служив у навчальному артилерійському полку резерву, далеко в тилу. Але перед тим був відступ з України на Схід під німецькими обстрілами й бомбардуваннями. Дивом лишився живий. Пізніше розповідав, що в один з моментів, коли смерть здавалась неминучою (траса німецького кулемета наближалась до того місця, де він лежав на землі), раптом майнула думка: "Якщо залишуся живий — буду пішки мандрувати по Україні, як Григорій Сковорода". Ця думка виявилася пророчою.

15 жовтня 1945 року Г.Логвина демобілізували, він приїхав до Києва й пішов працювати архітектором в інститут Діпросільбуд. У ті часи архітектори були особливо потрібні. І справа не тільки в необхідності відбудови всього, зруйнованого війною. Важливо інше — ставлення тодішньої влади до архітектури й архітекторів. Сталін був єдиним з керівників СРСР, хто розумів (по-своєму, звичайно) суспільне значення архітектури. Його розуміння втілилося в знаменитому афоризмі: "Архітектура — мундир держави". Відтак влада шанувала тих, хто цей мундир кроїв. Показово, що репресії 30 — 50-х років мінімально зачепили архітектурне співтовариство. З 1934 року в Москві діяла Академія архітектури СРСР — найавторитетніша фахова установа. Вона мала свій Український філіал. 18 квітня 1945 року вийшла постанова Раднаркому СРСР № 793: "Дозволити Раднаркому УРСР створити Академію архітектури УРСР на базі Українського філіалу Академії архітектури СРСР". У складі Академії 26 липня 1945 року були створені основні наукові заклади, в тому числі й Інститут архітектури — для підготовки кадрів архітекторів найвищої кваліфікації.

В Інституті архітектури було декілька спеціалізацій — як творчих, пов'язаних з проектуванням архітектурних об'єктів, міст і сіл, так і наукових. 1946 року було оголошено набір в аспірантуру. Г.Логвин прагнув вступити на творче відділення, але спізнився з поданням документів. Тоді йому запропонували подавати документи на спеціальність "теорія та історія архітектури", на яку ніхто не хотів іти. "Перебудеш рік на теорії та історії, а тоді перейдеш на нормальну творчу спеціалізацію", — так було пообіцяно. Г.Логвин вступив до аспірантури і... несподівано "захворів" історією української архітектури. Темою його кандидатської дисертації визначили архітектуру Святогірського монастиря в с. Зимно на Волині. Мандрівки Волинню, вивчення пам'яток архітектури, їх обмірювання, фотографування і замальовування зробили свою справу: Г. Логвин назавжди прикипів душею до пам'яток архітектури і мистецтва, до історії архітектури й мистецтвознавства. До проектної практики він уже не повернувся.

Цей момент, на мій погляд, є принципово важливим для розуміння методів наукової роботи Г.Логвина, особливостей сприйняття ним навколишнього світу. Адже це — художник, який випадково потрапив у науку, бо, крім нього, нікому було ту науку творити. Звісно, та випадковість була багато в чому закономірною. Але хочу наголосити: ми ніколи не зрозуміємо Логвина, якщо випустимо з уваги той основоположний факт, що цей чоловік сприймав світ не як науковець, препаруючи й розкладаючи його на елементи, а цілісно, емоційно, як художник. Сам я не раз був свідком цього.

Десь 1985 року Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури в м. Києві (у цьому інституті Г.Логвин працював

майже 50 років) організував автомобільну експедицію по Лівобережній Україні для вивчення і фіксації пам'яток архітектури. У складі експедиції були Г.Логвин, Сергій Верговський — зав. відділом "Полісся" Музею народної архітектури та побуту України, водій і автор цих рядків. Дорогою з Чернігова на Новгород-Сіверський (якою Г.Логвин їздив безліч разів) я запропонував звернути з траси й подивитись кілька дерев'яних церков XVIII століття, які виявив під час своїх ще студентських мандрів... Заїхали в село Городище Менського району. Ходимо, дивимось, фотографуємо (у Логвина — чудовий німецький фотоапарат "Лінгоф", який всі сприймають за кінокамеру, і який коштує більше, ніж наш автомобіль). Раптом Сергій Верговський каже: "Дивись, як дід труситься!" І справді, наш "Никонович" продовжує фотографувати, і при цьому весь аж тремтить від емоційного збудження і внутрішньої напруги. Коли процес фотографування завершився, він, нарешті, заговорив. І стала зрозумілою причина його нервового збудження. Він сказав, що перед нами — досі незнаний шедевр архітектури світового рівня. Пояснивши дуже образно поетику архітектурних форм і архітектурного простору, він справді довів нам, що ми маємо справу з пам'яткою рівня афінського Парфенону. Впіймав себе на думці, що і я бачив те ж саме, що й "Никонович", але не сприймав це так поетично й емоційно, як він (у свої 75 років!).



Г.Н. Логвин із сином Юрієм. Початок 70-х років.

Після того понад 10 років мало не в кожній своїй статті, у кожному своєму виступі Г.Логвин співав натхненний дифірамб Миколаївській церкві в селі Городище як пам'яті світового значення, не менше! З оцим його емоційним сприйняттям мистецьких феноменів пов'язана ще одна особливість, про яку варто знати шанувальникам Г.Логвина. У вищезгаданому Інституті теорії та історії архітектури, в секторі історії архітектури України дорадянського періоду, в якому ми з Г.Логвином працювали, був товстий зошит, до якого співробітники записували всі неоковирності, мовні покручі, взірці наукоподібного пустослів'я, зрештою — просто невдалі чи смішні висловлювання з наукових праць співробітників сектора. До цього зошита потрапляли всі — і поважні професори, і юні аспіранти. Публічні читання текстів влаштовувалися, як правило, після гарного застілля. Всі дуже сміялися, ніхто не ображався, але більшість співробітників намагались якнайменше потрапляти на сторінки того зошита. Г.Логвину то було байдуже. У зошиті було чимало "перлів" з його праць. Особливо полюбляли цитувати його фразу про те, як "лінії арок і склепінь сплітаються і розплітаються".

Зараз цілком зрозуміло, що ці неоковирності не були наслідком низького професіоналізму. Це — не що інше, як об'єктивно існуюча неможливість адекватно засобами одного мистецтва (мистецтва слова) передати феномени іншого мистецтва — архітектури, особливо тоді, коли людина відчуває архітектуру надзвичайно тонко і небуденно. Музиканти свідчать, що музику словами передати неможливо. Роман Кофман, приміром, взагалі проти того, щоб про музику писати словами — байдуже, прозою чи поезією. Напевно, такою ж мірою це стосується і застиглої музики — архітектури.

Нещодавно ділився наболілим наш відомий архітектурознавець, доктор мистецтвознавства Володимир Тимофієнко. Мовляв, пишуть про архітектуру багато — описують композицію споруди, деталі, історію будівництва тощо. От тільки про саму архітектуру у цих текстах говориться здебільшого мало.

Того ж дня, коли перед нами постала церква в Городищі, я був свідком ще однієї емоційної реакції Логвина-митця. Після городищенської церкви ми оглянули ще три шедеври дерев'яної архітектури XVIII століття — церкви в селах Волосківці, Степанівка і Синявка того ж таки Менського району Чернігівської області. Забагато шедеврів як на один експедиційний день. Але місцеві жителі вказали нам на ще один дерев'яний храм у селі Дягова, трохи вбік від траси.

Коли ми під'їхали до цього об'єкта, розчаруванню Григорія Никоновича не було меж. Над селом нависало темне громаддя масивного храму кінця XIX століття у формах псевдомосковської архітектури, абсолютно чужорідних для цього села, для цієї природи, для цієї культури... Зате на стіні прикріплено чавунну таблицю: "Памятник архитектуры. Охраняется государством". Цей "памятник" Логвин фотографувати навідріз відмовився. А дорогою назад після тяжкої паузи кинув спересердя: "І хто ж це заносить отаке до державних списків пам'яток архітектури!" Це була спонтанна реакція не науковця, а художника, естетичні почуття якого образила неоковирна, цілковито "ненаша" споруда. А за цією емоційною реакцією постає реальна проблема: відсутність тоді, 1985 року, та недостатність тепер чітких наукових історико-культурних критеріїв поцінування об'єктів архітектурної спадщини для взяття їх під охорону держави з подальшою реставрацією, належним утриманням тощо. Ця колізія дається взнаки і тепер, у незалежній Україні: ми вкладаємо величезні державні кошти в реставрацію малозначущих пам'яток кінця XIX століття, що репрезентують Київ як "глибоку провінцію жандармської імперії" (за влучним висловом Лариси Скорик), тоді як через нестачу коштів гине Софія Київська — українська пам'ятка всесвітнього значення.

Отож, художник за світовідчуттям і покликанням, Г.Логвин 1948 р. закінчив аспірантуру і захистив кандидатську дисертацію про архітектуру Святогірського монастиря в Зимно. Працювати лишився в Інституті теорії та історії архітектури.

Вже перші опубліковані наукові праці вченого засвідчили його пильний інтерес до визначних, етапних пам'яток української архітектури: Андріївська церква в Києві (1959 р.), ратуша у Бучачі (1959 р.), будинок Мазепи в Чернігові (1959 р.), Києво-Печерська лавра (1958 р.), архітектурний комплекс у Зимно (1950 р.). Остання праця стала суттєвим внеском у науку. Було доведено, що формування архітектурних типів культово-оборонних споруд відбувалося не в Литві, а в Україні, виявлено генетичний зв'язок конструкцій Троїцької церкви в Зимно з архітектурою Княжої доби й доведено, що трансформація так званого залому з дерев'яного будівництва у муроване відбулася досить рано — ще в XV столітті.

Даниною поваги і пам'яті своїй малій батьківщині став нарис 1954 року "Чигирин і Суботів", у якому подано результати перших в історії наукових досліджень гетьманської столиці та резиденції Богдана Хмельницького.

На долю його покоління, окрім колективізації, голодомору, терору і війни, випало ще одне випробування, яке нині, з висоти нашого часу, виглядає загальнонаціональним надзавданням. Саме цьому поколінню випала місія довести всім, що Україна не провінція імперії без власного обличчя, а окрема країна, що українці — то окрема нація. А для цього наша країна повинна була мати історію своєї архітектури. Досі були тільки розділи у великодержавних історіях архітектури — польської чи російської. Власне архітектурне обличчя українського народу не було виявлене: Софія Київська, приміром, вважалася пам'яткою російської архітектури, а Кам'янець-Подільський замок — пам'яткою польської архітектури. А тим часом, як писав Микола Гоголь, "архітектура — теж літопис світу: вона промовляє навіть тоді, коли вже мовчать і пісні, і перекази, і коли вже ніщо не нагадує про загиблий народ". Викликом часу стало створення історії української архітектури. І

Г.Логвин був серед тих хоробрих, хто взяв на себе цю небезпечну місію.

Перші спроби студіювати нашу національну архітектуру датуються другою половиною XIX століття. Історики і краєзнавці (архієпископ Філарет Гумілевський, М.Арандаренко та ін.) призбирували первинний матеріал, ще без систематизації, осмислення і побудови наукових концепцій. Досить рано, при початках цих студій, почало з'ясовуватись, що українська архітектура — оригінальне явище серед будівничого мистецтва інших народів світу. Але, виходячи з цілком законного наміру поставити її в загальний контекст розвитку світової культури, у тому числі й еволюції великих архітектурних стилів, її намагалися охрестити то "грецькою", то "готичною", а відтак у розпачі писали, як М.Арандаренко, що "церкви эти не имеют никакого вида".

Початок XX століття приніс справжній "бум" архітектурознавчих досліджень. Найвизначніші тогочасні вчені — М.Біляшівський, Ю.Січинський, Г.Павлуцький, І.Грабар, Ю.Редін, В. і Д.Щербаківські, М.Шумицький, М.Макаренко, К.Широцький, пізніше — С.Таранушенко, Ф.Ернст, П.Савицький — вивчали українську архітектуру, доходячи розмаїтих висновків. Так зародилося українське архітектурознавство. Показово те, що всі історики українського мистецтва і архітектури, хто дожив до радянської влади чи потрапив їй до рук, були репресовані.

Неможливо не зазначити принципової ваги внесок в українське архітектурознавство XX століття і Михайла Грушевського. У нього немає наукових праць, безпосередньо присвячених історії української архітектури. Але він спромігся дати правильну концепцію і контекст розгляду історії архітектури України. Адже до М.Грушевського, перебуваючи в полоні накиненого займанцями етнографізму та провінціалізму, дослідники вважали "українськими" лише суто етнографічні прояви, або розпочинали історію української архітектури тільки з середини XVII століття. При такому підході магнатські замки і всю католицьку сакральну архітектуру беззастережно відносили до польської, а пам'ятки будівничої діяльності вірмен, євреїв набували статусу якоїсь дивної екстериторіальності. М.Грушевський довів, що і нам, як народові європейському, личить дотримуватися загальновживаної методи всіх європейських народів і розглядати пам'ятки мистецтва за територіальним принципом. Інакше кажучи: усе, що збудовано в Україні, — то українська архітектура, незалежно від того, хто це все будував.

Набутки перших десятиріч XX століття послужили джерелом розвитку українського архітектурознавства в діаспорі. Але в підрадянській Україні на всі ці речі було накладено сувору заборону.

Для нашого національного самоусвідомлення надзвичайно важливими є фундаментальні академічні наукові праці, які претендують на те, щоб бути підсумковими у висвітленні питань розвитку українського мистецтва взагалі й архітектури зокрема. Першою серед таких праць повоєнного періоду був виданий у США 1956 року двотомник Володимира Січинського "Історія українського мистецтва: Архітектура". Тут розглянуто українську архітектуру від античних часів до XX століття (нечуваний націоналізм з погляду комуністичних правителів, які визнавали українців хіба що з XVI століття).

Відповіддю радянських вчених цій праці став 1-й том "Нарисів історії архітектури Української РСР", підготовлений Інститутом теорії та історії архітектури і виданий 1957 року. Г.Логвин написав тут розділ "Архітектура України періоду формування української народності (XIV-XVII століть). Архітектура доби Гетьманщини (найяскравіша і найоригінальніша сторінка нашої національної архітектури) в "Нарисах" має кілька розділів: "Архітектура України після возз'єднання України з Росією (друга половина XVII — 70-і роки XVIII ст. ст.)" (цей розділ написав старший колега Г.Логвина — П.Юрченко) та "Дерев'яна

архітектура України (XIV-XIX ст. ст.)" (автор — Г.Логвин). Г.Логвин у своєму розділі виділяє будівництво оборонних та культових споруд.

Фахівцеві неважко помітити, що попри позірну протилежність ідеологічних засад, і "виклик Заходу" і "радянська відповідь" на нього мали схожі концептуальні хиби — такі, як відокремлений розгляд дерев'яної та мурованої архітектури, пряме чи опосередковане визнання однозначної "бароковості" стилістики архітектури XVII-XVIII століть, ігнорування містобудівної проблематики тощо.

У 1967-1968 роках в Києві та Москві вийшли дві фундаментальні праці, які на сьогодні лишилися неперевершеними і тому формують своєрідний науковий канон історії архітектури. 2-й том "Історії українського мистецтва" присвячено добі від занепаду Княжої держави до початків Хмельниччини. Розділ про архітектуру XIV — першої половини XVI століть написав Г.Логвин. Тут вперше архітектура доби, яку раніше називали й називають дотепер литовсько-польською, показана як архітектура українська. Той же автор підготував аналогічний розділ до 6-го тому "Всеобщей истории архитектуры", присвяченого архітектурі Росії, України і Білорусі. У цій праці спостерігається значний поступ у вирішенні методичних питань. Зокрема, вперше докладно висвітлено питання містобудування, а архітектура мурованих та дерев'яних споруд розглядається в єдності.

Уже на схилі радянської доби підсумковим довідковим виданням щодо архітектурно-містобудівної спадщини України став 4-томний ілюстрований довідник-каталог "Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР", виданий у Києві протягом 1983-1986 рр. В ньому зібрані текстові довідки, кресленики і фото понад 2000 пам'яток містобудування і архітектури всіх регіонів України. Г.Логвин був членом редколегії цього видання та науковим редактором 3-го і 4-го томів.

Вже за часів незалежності в Санкт-Петербурзі 1993 року було опубліковано фундаментальний багатотомник "Русское градостроительное искусство", підготовлений ще в "застійні" часи. Проте розділи, написані Г.Логвином для 1-го тому "Древнерусское градостроительство X—XV веков", витримали випробування — і випробування часом, і випробування незалежністю. Ці розділи ("Київ — столиця давньоруської держави" і "Міста "Руської землі") можна хоч сьогодні перекладати українською мовою і публікувати в Україні.

Названі фундаментальні наукові праці нині формують підмурок українського архітектурознавства як невід'ємної складової історії української культури. Окрім цих колективних праць, Григорій Никонович за своє довге життя написав і видав чимало з історії українського мистецтва. Серед них вирізняється книжка "Украинское искусство", видана в Москві 1963 року — перший за радянської влади авторський нарис історії українського мистецтва від Княжої доби до кінця XVIII століття. Згодом, 1968 року, в Москві Г.Логвин захистить докторську дисертацію про українське мистецтво XIV—XVI століть.

У науковій діяльності Г.Логвина є вельми прикметна особливість, яка вирізняє його серед інших українських мистецтвознавців. Він — один з небагатьох, хто вміє бачити і показати іншим українське мистецтво "з висоти пташиного польоту". Більшість його колег все життя опрацьовують якийсь один жанр мистецтва, одну добу чи стиль, одну групу пам'яток, одного майстра, іноді — один твір. Логвин же бачить весь шлях українського мистецтва від X до початку XIX століть, всі його види і жанри. І це — не поверхове ковзання понад банальностями. Це — рідкісні нині (і завжди) енциклопедизм і універсальність. Своїми науковими працями Логвин давно довів, що він уміє вичерпно дослідити одну пам'ятку чи групу пам'яток.

Із цією особливістю Логвина-вченого пов'язана ще одна, яка підводить нас до

питання взаємин у науковому співтоваристві. Це проблема використання результатів досліджень інших фахівців. Адже не може одна людина, як би довго вона не жила, сама дослідити всі пам'ятки українського мистецтва, починаючи з X століття. Кожен з нас, безумовно, користується певною мірою напрацюваннями колег. У Григорія Никоновича завжди був свій принциповий підхід до цих питань. Зрозуміти його допоможе одна давня історія, яку він мені колись розповів, явно з педагогічною метою.

На початку 1960 років Інститутом теорії та історії архітектури керував Михайло Цапенко, який на правах директора доручав співробітникам обстежувати пам'ятки і підбирати по архівах документальні матеріали до своєї докторської дисертації. Не всім це подобалось. Одна з колег спробувала напоумити Логвина: "Навіщо ви показуєте і даєте директору матеріали своїх досліджень, адже він їх використає, візьме у вас". На що Григорій Никонович дав геніальну відповідь: "Але ж голову мою він украсти не зможе!" У цьому — суть його підходу до наукової праці: навіть якщо предмет і об'єкт дослідження ідентичні, різні вчені в результаті проведення своїх досліджень отримають різні результати. І якщо дослідження провадилися чесно і сумлінно, то всі ці результати збагатять науку.


Г.Н.Логвин разом з батьками, дружиною та дітьми. Фото 1950-х рр.

Будучи дуже поважним вченим, Логвин лишився усе-таки художником. Найяскравіше це засвідчують його акварелі, на яких рукою великого майстра зафіксовані різноманітні мистецькі пам'ятки України — як збережені, так і ті, яких уже нема. Він пише вільно, невимушено, органічно "вживаючись" в образ пам'ятки, середовища, епохи. Техніка акварелі дуже складна, вимагає найвищої, бездоганної майстерності. Всі акварелі Логвина живі, "незасушені", створені ніби одним подихом, на емоційному піднесенні. Так можна малювати тільки те, що любиш по-справжньому. Майстерність художника-аквареліста уможливила створення Григорієм Никоновичем серії унікальних у нашій культурі мистецьких реконструкцій давніх українських міст — Києва, Білгорода, Путивля, Глухова. Ці епічні акварелі є не буквалістично-науковими, а суто мистецькими, образними реконструкціями. Але, завдяки художній інтуїції свого творця, вони дають для розуміння певної епохи, певного міста чи не більше, ніж протокольно сухі й фактографічно правильні реконструкції інших фахівців. У цьому сенсі цікаво порівняти реконструкції Києва XII століття, зроблені самим Логвином у його неповторній авторській манері ("Печерськ і Берестове", "Верхній Київ", "Видубичі"), з широко відомими реконструкціями, зробленими його учнями О.Кутовим і В.Розенбергом. Різниця між цими картинами давньоруського світу просто вражаюча. Але це і є різниця між художньо-образним і науковим способами бачення світу. Г.Логвину вдалося напрочуд органічно поєднати ці два принципово відмінні, а де в чому і протилежні способи осягнення світу — науковий і мистецький.

Не менш важливою, ніж наукова, була громадська місія Г.Логвина. Безсумнівно, він був найвідоміший і найавторитетніший серед українських мистецтвознавців — не в останню чергу завдяки своїй громадянській позиції. Якось, ще 1989 року, виступаючи у Спілці письменників України, Олесь Гончар

висловив подив, що високопоставлена партійно-державна комісія, яка взялася розробляти Комплексну програму розвитку української культури на перспективу, складається з самих лише чиновників, що в її складі немає фахівців у галузі культури, нема, приміром, такого мистецтвознавця, як Григорій Логвин. А й справді, чому всесвітньовідомого вченого, доктора мистецтвознавства, на книгах якого виховалося вже не одне покоління української інтелігенції, не залучили тоді, та й взагалі не залучали до різних поважних комісій? Випадковість це, чийсь недогляд, чи може, закономірність?

Щоб знайти відповідь, слід згадати відоме визначення Івана Дзюби про українську національну культуру як культуру з послабленою, а точніше, неповною структурою. І неповнота ця проявляється у надзвичайно серйозному аспекті: ми майже втратили національну архітектуру і національне містобудування. Досить подивитися, як забудовувалися в останні 40 років Чернігів, Київ, Харків, Ромни, Полтава, Луцьк — безліч наших великих і малих міст і сіл, щоб усвідомити це як загрозу, як чинник етнокультурного геноциду українського народу. Адже архітектура, предметне оточення людини, просторове середовище нашого життя діє на нас постійно, причому на рівні нашої підсвідомості, формуючи наші думки, нашу поведінку, незалежно від бажання чи небажання піддаватися цим впливам. Невдалий твір образотворчого мистецтва можна сховати, знищити, свідомо не сприймати, а куди подінешся від повені нікчемної архітектури?!

Хто знає, чи змогли б ми коли-небудь усвідомити гостроту цих проблем, якби не Г.Логвин з його талантом і практичністю. Окрім наукової праці, все своє свідоме життя він присвятив справі, на перший погляд, цілком непрактичній, яка нездатна принести ні офіційних почестей, ні великих грошей, ні звань та регалій: десятиріччями з упертістю Сізіфа він намагається залатати велетенську "чорну діру" в нашій культурі, щоб донести до майбутніх поколінь хоча б пам'ять про те, що український народ мав колись справжню, велику архітектуру світового рівня, архітектуру цілком своєрідну й непозичену, що не потребує будь-чиєї поблажливості, що ми — не виродки на європейському роздоріжжі, а повноцінні члени сім'ї народів, культурна нація, законні спадкоємці своїх батьків і прадідів.

Тут годиться сказати кілька слів про суто радянський, комуністичний феномен, якого не знають цивілізовані Європа й Америка. Там є чіткий розподіл між фахівцями різних (принципово різних!) спеціальностей: історики архітектури й історики мистецтва академічно вивчають свій предмет в університетах, інших наукових і навчальних закладах. Пам'яткоохоронці ж займаються практичними й науковими питаннями збереження пам'яток у різних державних, громадських та приватних пам'яткоохоронних організаціях. Ці спеціалізації ніколи не змішуються, бо вони різні! І тільки в нас історики архітектури змушені перейматися проблемами охорони пам'яток архітектури, бо інакше через деякий час їм не залишиться об'єктів для вивчення! Це, звичайно, жарт, але в ньому гірка правда. Бо саме історики архітектури, як найсвідоміші громадяни, завжди були і є найпершими захисниками пам'яток та історичного середовища. За радянської влади це був Сізіфів труд — бо та влада мала чітке спрямування на знищення історико-культурної спадщини підкорених народів. Та й нині — тяжка і невдячна праця, внаслідок домінування комерційних інтересів і цілковитої байдужості держави.

Цей Сізіфів труд здійснювався у нестерпних умовах — бо більша частина творчого життя Григорія Никоновича припала на добу тоталітаризму, ворожого культурі, національним святощам, вільній науковій думці та свободі творчості. З перших кроків своєї дослідницької діяльності він свідомо протистояв тоталітарній ідеології і практиці "соціалістичного" вандалізму. Тепер вчені,

які досліджують архівні фонди різних радянських установ за 1940-1970 роки, знаходять там дуже багато документів, пов'язаних з бурхливою діяльністю вченого щодо захисту культурних надбань українського народу. У деяких питаннях він ішов один проти всіх — і його це не лякало: напевно, розумів, що справді принципова позиція, яка відповідає інтересам народу, а не прагненням можновладних кон'юнктурників, рано чи пізно залучить йому колег і спільників.

Авторові цих рядків ще на початку 90-х років вдалося розшукати у Сумському обласному архіві низку документів, пов'язаних із невдалою спробою позбавити Сумщину ряду найвизначніших пам'яток архітектури. Після відомого екстремістського виступу М.Хрущова на січневому (1961 року) Пленумі ЦК КПРС, в Україні широко розгорнулося руйнування реєстрів культових пам'яток і взагалі "зайвих" об'єктів. До Сум прибула високопоставлена особа з Києва, до речі — відомий вчений, професійний історик архітектури, і склав документ, згідно з яким більшість пам'яток світового значення, таких, як, приміром, Воскресенська церква в Сумах 1701 року, оголошувалася непотребом, який можна і слід ліквідувати. Ті ж пам'ятки, які неможливо було зруйнувати, пропонувалося забудувати звідусіль сучасними багатоповерхівками, щоб трудящі не бачили архітектурних пам'яток, які уособлювали релігійний дурман! Обласному керівництву дуже сподобалася думка київського "експерта", адже чим менше в області пам'яток, тим менше з ними клопоту! Дізнавшись про це, представники місцевої інтелігенції таємно звернулися до Григорія Логвина, який негайно виїхав до Сум. Він увірвався до обкому партії і в досить гострій формі "просвітив" місцеве начальство і тут же, на місці, склав надзвичайно докладне (20 сторінок) обґрунтування видатної культурної цінності кожної з архітектурних пам'яток Сумщини, що тоді перебували на державному обліку. Але Логвин не був би Логвином, якби обмежився тільки цим: прекрасно знаючи тодішню систему, він розумів, що у цьому випадку потрібна якась жертва. Дипломатичний хист і передбачливість вченого найяскравіше проявилися у виборі такого об'єкта: ним стали Торгові ряди у містечку Лебедині, споруджені 1857 року. Розрахунок блискуче підтвердив подальший перебіг подій: Торгові ряди, виключені зі списків пам'яток, використовувалися за прямим призначенням, нікому не було потреби їх руйнувати, а 1986 року їх знову було внесено до державних реєстрів пам'яток.

На наш погляд, головний підсумок громадської діяльності Г.Логвина полягає в тому, що навіть у ті тяжкі часи можна було, маючи розум і хист, боротися з системою і відвойовувати у неї, клапоть за клаптем, поле української культури. Найбільш неймовірним видається той факт, що у часи жорстокого ідеологічного диктату, в часи боротьби з релігією, українським буржуазним націоналізмом, "замилуванням старовиною" та іншими фантомами, Г.Логвину вдалося видати так багато своїх книжок. А тим часом скільки сил, красномовства, життєвої енергії, треба було покласти, щоб добитися видання хоча б однієї з них — славнозвісної "По Україні"! Чого це коштувало — про те знають лише сам автор та ще ті функціонери, які намагалися йому перешкодити. Та книга, видана 1968 року київським видавництвом "Мистецтво", стала своєрідним Євангелієм для всіх, хто любить Україну, її історію та культуру. Уперше мистецтво всіх історико-етнографічних регіонів України було розглянуто як цілісність. Це, як великий здобуток, підкреслив у своїй рецензії на книгу славнозвісний російський мистецтвознавець Микола Воронін, назвавши "По Україні" енциклопедією українського мистецтва. А Василь Вечерський, який у ті часи був відповідальним працівником Держкомвидаву УРСР та куратором видавництва "Мистецтво", розповідав авторові цих рядків про шалений спротив виданню книги "По Україні". Спочатку в хід

пішли ідеологічні звинувачення. У відповідь на це Логвин прийшов до голови Комітету з торбою марксистської літератури і цитатами з Маркса, Енгельса, Леніна і вщент розгромив своїх опонентів. Після того було ще багато підступів (скорочення обсягу книги, скорочення кількості ілюстрацій, ліквідація довідково-інформаційного блоку в книзі тощо). Зрештою, проти Логвина пішов у хід останній аргумент: "Якщо ви справді такий патріот — відмовтесь від гонорару!" Логвин таки наполіг на своєму — і від гонорару не відмовився, і видав книгу, яка стала етапною в українському шістдесятництві.

Нещодавно стало відомо про намір перевидати "По Україні" в новій, сучасній редакції. Це, безумовно, потрібна справа, бо книга вже стала бібліографічним раритетом. Але щодо сучасної редакції — виникають серйозні сумніви. Адже та книга — документ своєї епохи. І саме як документ епохи її і слід перевидати, без редагування, хіба що поповнивши ілюстративний ряд і додавши науковий апарат і покажчики, волюнтаристськи вилучені 1968 року.

Віддаючись праці, Г.Логвин ще знаходив сили і час, щоб допомагати іншим ученим, тяжко скривдженим владою. Загальновідомо, що фундаментальна монографія Степана Андрійовича Таранушенка "Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України" побачила світ тільки завдяки сприянню Миколи Бажана та Григорія Логвина, який написав передмову до книги. Та мало хто знає, що це добре діло не лишилося безкарним: 1974 року, перед виходом книги, "рецензенти" В.Савченко та М.Кресальний написали політичний донос у формі "рецензії", де звинуватили Г.Логвина та С.Таранушенка (академіка М.Бажана згадати побоялися) в "сомнительной этакой бесклассовой идилии, национальной ограниченности и поисках исключительности". Натомість наполегливо "рекомендувалося", ігноруючи національну специфіку архітектури українського народу, зайнятися оспівуванням єдності "братских народов". Сьогодні ми б лише посміялися з подібних ярликів та пропозицій, але ж не забуваймо, що означали такі звинувачення у розпал ганебної маланчуківщини! До честі Г.Логвина наголосимо, що він завжди давав належну відсіч сексотам та ідеологічним наглядачам, відстоював свої позиції на будь-яких рівнях.

Щодо Степана Таранушенка Г.Логвин спробував вжити заходів для його фактичної, а не тільки формальної реабілітації. Мало хто знає, що в 1930 роках С.Таранушенко одним із перших в Україні отримав учений ступінь доктора мистецтвознавства і вчене звання професора. У 1960 роках, після формальної реабілітації С.Таранушенка, Г.Логвин поїхав у Москву до Вищої атестаційної комісії СРСР довідатися, що потрібно, аби повернути несправедливо репресованому науковцеві учений ступінь і звання. З'ясувалося, що потрібно лише написати заяву: "Прошу"... і так далі... Сповнений ентузіазму, Г.Логвин приїхав до Києва, пішов на квартиру до С.Таранушенка і радісно повідомив у такому дусі: "напишіть "прошеніє" — і всі ваші проблеми вирішаться". І тут "старий", як розповідав потім Г.Логвин, виявив принциповість: "Я писати "прошеніє" не буду. Вони відібрали в мене звання незаконно — нехай вони його мені повернуть. Але просити їх я не буду". Зрозуміло, що й цю історію Григорій Никонович розповів з виховною метою: "Ти уявляєш, доживати віку на мізерну пенсію і не скористатися правом поновити ступінь доктора і звання професора, отримувати пристойну пенсію! Оце принциповість!"

Щось від таранушенкової принциповості й непоступливості є і в Г.Логвина. Ці якості створили йому певні проблеми. За ним закріпилась репутація чоловіка "незручного", некерованого, колючого і навіть скандального. Але це — закономірний результат життєвих і політичних обставин. Інакше було не пробитися зі своїм українським мистецтвом — безпартійному, ідеологічно непевному, без будь-яких заслуг перед партією і режимом.

Все сказане, гадаю, дає вичерпну відповідь на питання, чому Григорія Логвина не було у жодних бюрократичних інституціях — доля цієї людини ішла зовсім іншими шляхами. Не випадково, що саме Г.Логвин був одним із засновників Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, а 1989 року ініціював заснування Української асоціації захисту історичного середовища. Він же — один із засновників Української академії архітектури.

У 1993 році, на 83 році життя, Григорій Логвин став лауреатом Державної премії України імені Т.Шевченка. Тут годилося б сказати — нарешті став лауреатом. Це перше лауреатство в його житті. Навіть якось дивно було уявляти собі нашого "Никоновича" — лауреатом. Доти влада завжди гідно цінувала його громадянську позицію — цілковитим ігноруванням і впродовж 40 років вперто "не помічала" існування найвідомішого на Заході українського мистецтвознавця. І слава Богу, бо могло бути й гірше: в ньому завжди підозрювали прихованого дисидента і "українського буржуазного націоналіста". Тому КДБ пильно стежив за ним, нагородивши "невиїзним" статусом, а легіони стукачів обсмоктували кожне слово, написане вченим. Це просто диво, що відлагодженій терористичній машині не вдалося перепинити шлях до читачів найважливішим книжкам дослідника.

Годиться сказати "нарешті" ще й тому, що внесок Г.Логвина в українське мистецтвознавство і пам'яткознавство заслуговував державного поцінування ще кілька десятиріч тому. Адже кожна з його етапних праць за найвищими критеріями заслуговувала Шевченківської премії: монографія "Киев", вийшла в Москві трьома виданнями (1960, 1967, 1982 рр.), "Чернигов, Новгород-Северский, Глухов, Путивль" (1965, 1980 рр.), у яких відродилися знищені в 30-х роках наукові традиції історико-архітектурного краєзнавства, комплексного вивчення давніх міст як мистецьких явищ; монографія "Софія Київська" (1971 р.), у якій дається критичний підсумок 150-річних досліджень пам'ятки і зроблено принципової ваги висновок про одночасність будівництва всіх частин собору в один будівельний етап перед 1037 роком; у цьому виданні вперше з такою повнотою і якістю репродуковано мозаїки та фрески собору. Подіями стали й праці Г.Логвина "З глибин" (два випуски: 1974 р. — про мініатюри української рукописної книги; 1990 р. — про гравюри українських стародруків), а також уже згадані розділи в багатотомних "Історії українського мистецтва" та "Всеобщей истории архитектуры". Окрім того, 1976 року спільно з Л.Міляєвою та В.Свєнціцькою Г.Логвин підготував і видав працю "Український середньовічний живопис", присвячений іконопису XI-XVI століть.

Є щось символічне в тому, що багаторічний науковий доробок Логвина відзначений уже в незалежній Україні найвищою премією, освяченою іменем Т.Шевченка. Після вручення премії казав, що дуже тішиться, що його відзнака лауреата має українську синьо-жовту колодочку.

Альбер Камю в нарисі "Міф про Сізіфа" розкрив квінтесенцію того людського уроку, який дає нам Г.Логвин: "У той мент, коли людина оглядає своє життя, Сізіф, повертаючись до свого каменя, охоплює всю послідовність дій, яка і стала його долею, що він сам її створив... І так, переконаний у людському походженні всього людського, схожий на сліпця, котрий прагне прозріти, але твердо знає, що його ніч нескінченна, Сізіф простує крізь віки. Я залишаю Сізіфа під горою. Від власного тягаря не втечеш. Але Сізіф навчає найвищої вірності, яка заперечує богів і підносить уламки скель... Слід уявляти Сізіфа щасливим".

м.Київ



ТРАДИЦІЇ НАРОДНИХ ВШАНУВАНЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА НА ПРИКАРПАТТІ

Петро АРСЕНИЧ

У 1840 році вийшов друком "Кобзар" Т.Шевченка, що, за словами І.Франка, "мусить уважатися епохальною датою в розвою українського письменства... Ся маленька книжечка відразу відкрила новий світ поезії, вибухла, мов джерело чистої холодної води, заясніла невідомою досі в українськім письменстві ясністю, простотою і поетичною грацією вислову"[1].

Перші твори Т.Шевченка, як відомо, проникли в Галичину ще за життя поета. В 1841 році Є.Гребінка спільно з Т.Шевченком видали в Петербурзі український альманах "Ластівка". Там були вміщені п'ять творів Кобзаря. А вже в наступному році М.Шашкевич у листі до приятеля дуже прихильно відгукується про цю книгу. Отже, є підстави стверджувати, що перше знайомство галичан з творами Шевченка відбулося в 1842 році через альманах "Ластівка".

У наступному 1843 році жителі Галичини вперше познайомилися з "Кобзарем". Про це дізнаємося з листа І.Вагилевича до Я.Головацького від 1 липня 1843 року. Зокрема, Вагилевичу були відомі всі видання творів Шевченка і навіть рукопис "Кавказу", який у грудні 1846 року автор через М.Савича передав за кордон А.Міцкевичу.

Творчість Великого Кобзаря стала широко відомою на території Прикарпаття вже в перші роки після смерті поета. Коли львівський торговець книжками Михайло Димет 1861 року привіз із Києва до Львова твори Т.Шевченка, то вони, як писав М.Павлик, "зробили в Галичині цілу революцію межи русинами (українцями), особливо молодими". Т.Ревакович вважав, що вперше "Кобзар" привіз до Львова у 1862 році студент духовної семінарії Д.Танячкевич. Прогресивна молодь переписувала вірші Шевченка і поширювала їх у рукописних збірниках. Зокрема, такий рукописний збірник мав член станиславівської громади гімназистів Антон Слюсарчук. Молодь спочатку знайомилася з творами Шевченка в таємних гуртках (гімназійних громадах). Згодом офіційно в школах вивчали Шевченка з читанки О.Барвінського.

Про враження, яке справили твори Шевченка на гімназистів Станиславова, відомий західноукраїнський публіцист О.Терлецький (народився у с. Назірній Коломийського району), писав: "Т.Шевченко для тодішнього покоління був не тільки великим поетом, але й істориком, із творів якого всі вчились своєї історії. А мав він тим більший вплив, бо рідко де можна було його дістати. Надрукованих поезій було лише стільки, що у "Вечорницях". Решту кожен мусів переписувати собі з присланих зі Львова відписів. Де-не-де лише видно було Петербурзькі передруки з "Кобзаря". Коли з'явився у 1863 чи 1864 р. в Станиславові один примірник "Гайдамаків", присланий одному школяреві якимось добрим чоловіком зі Львова, то його за пару день майже на шматки рознесли. Всім годі було нараз дати прочитати, і за властителем все тягнувся по школі цілий рій хлопців, яким на голос мусив читати цілу поему, поки не охрип. Потому другий виривав йому книжку з рук і на коридорі в гімназії, або на вулиці, або денебудь зачинав читати далі. Голосна Муза великого поета, як кліщами, тягла до себе..." І далі він відзначав: "Новий нечуваний світ отворився нам із "Кобзаря",

і молоде, свіже, незіпсоване серце відразу полюбило його". А в іншому місці він додав: "Хто з нас не пам'ятає тих часів, коли тільки що пораз перший почулися Шевченкові поезії... Якимсь одним великанським подивом гарячого серця, якимсь одним героїчним ділом ми хотіли на шматочки пірвати ті кайдани, які вссалися в народне тіло, хотіли перемінити всі ті відносини, що таким тяжким каменем лежать на руках і ногах простого хлопа".

Під впливом поезії Шевченка О.Терлецький на таємних зборах станиславівських гімназистів восени 1865 р. в лозах на березі Бистриці Надвірнянської виголосив палку промову, у якій, зокрема, сказав: "...Озвався віщий голос народнього генія і закликав сіх вірних синів народу до нової, останньої боротьби: "Поховайте та вставайте, кайдани порвіте і вражою злою кров'ю волю окропіте!" І на цей голос великого Батька-Кобзаря, що, як блискавка, пронісся по широких степах рідної України і відбився аж о сині Карпатські гори, що рідним українським словом виспівав усю недолю, все горе замученого народу, піднялися з усіх сторін щирі робітники і борці за свободу. Ти сказав би, що отворилися високі могили і випустили давніх козаченьків, щоби вони в новій боротьбі докінчили зачату велику роботу. Правда, не з шаблями та гаківницями стали нові робітники до трудного діла. Інший час настав, і інший мусить бути спосіб боротьби. Замість гармат будемо боронитися наукою, замість гетьманів поставимо людей науки і вольного слова. Але й вороги не сплять! Почули вони силу оживаючого українського слова, і голосний протест безсмертного Кобзаря запалив їх до нових мук над прибитим народом. Замучили вони великого поета у сибірських степах, а його кобза лежить осиротіла, німа... Хто її підойме? Хто настроїть нові струни замість давніх, порозриваних? Чи і ми, як наші прадіди, ляжемо у могилу невольниками, не добувши народові золотої волі!

Ні! Не ляжемо ми невольниками у могилу! Коли лютий ворог побоявся мирного апостольського слова і придавив на Україні рідну літературу, то не зможе він придавити нас, галичан... Осиротілу кобзу українську підійме Галицька Земля, і з синіх Карпатських гір пронесеться по всій Україні свобідне, нескуване московськими путами слово нового Кобзаря..."

Популярність Шевченка в Галичині була такою великою, що виникла необхідність друкувати його твори. Поет і перекладач К.Климкович, родом із с. Хотимира на Тлумаччині, в редагованих ним у Львові громадсько-літературних журналах "Вечорниці (1862-1863) і "Мета" (1863-1865) надрукував найбільш революційні твори Т.Шевченка: "Неофіти", "І мертвим, і живим...", "Кавказ" — всього 15 творів поета; у "Вечорницях" — "Заповіт", "Мені однаково" та інші. Журнал "Вечорниці" опублікував і кілька статей про творчість Кобзаря. На смерть Шевченка Климкович відгукнувся віршем "На вічну пам'ять Тарасові" (№ 9 від 28.11.1863). У 1865 р. він видав у Львові поему "Сон", що тільки через два роки із цензурними купюрами з'явилася у Росії.

У 1867 р. заходами Л.Заклинського, О.Терлецького та інших членів Станиславівської громади видано вірші, присвячені Шевченкові, учня 8 класу Станиславівської гімназії Осипа Щавинського, який помер від холери в 1866 р. Це видання має назву: "На пам'ятку шестих роковин смерті славного нашого батька — Кобзаря Тараса Шевченка. Коштом руських гімназистів в Станиславові з печатні Михайла Білоуса і сп. в Коломиї, 1867".

Автор передає тугу за Кобзарем, сподівається, що "зійде правда, зійде зерно" Шевченкових ідей. Закінчення вірша перегукується з Шевченковим "Заповітом":

А тепер ще спи в могилі,
Доки жнива будуть.
А як женці посходяться
Ми тебе пробудим.

Ця поезія на Прикарпатті є однією з перших спроб оцінити значення Т.Шевченка. У 1873 р. молодь Станиславова готувала до видання "Альбом в честь Шевченка". Але за браком коштів він не був виданий. У 1867 р. у Львові вийшла двотомна збірка поезій Т.Г.Шевченка, що була тоді найповнішим виданням його творів. Сюди увійшло понад 216 творів, серед яких значну частину становили політичні вірші й поеми, що не друкувалися в Росії або були спотворені цензурою: "Сон" ("У всякого своя доля"), "Кавказ", "І мертвим, і живим..." та ін. Тут уперше був надрукований вірш П.Чубинського "Ще не вмерла Україна", який упорядники помилково приписали Т.Шевченкові. На цей вірш композитор М.Вербицький у 1875 р. написав музику. Так був створений український національний гімн, слова якого написав уродженець Східної, а музику — уродженець Західної України.

Цю збірку, датовану 1867 р., видавали окремими випусками заходами О.Барвінського, Г.Боднаря (родом зі Свистільників, тепер Рогатинського району), Г.Рожанського (фігурував тут фіктивний видавець К.Сушкевич).

Популяризатор творчості Шевченка в Галичині Гнат Рожанський (1844-1883) народився і похований у с. Хотінь нинішнього Калуського району. Він підтримував дружні стосунки з Ю.Федьковичем та І.Франком, який високо оцінював його просвітницьку діяльність.

Крім "Поезій" (1867), серед станиславівської молоді особливою популярністю користувалося празьке двотомне видання "Кобзаря" (1876). У другому томі, призначеному для Галичини, Буковини й Закарпаття, були твори, що їх не дозволяли друкувати в царській Росії.

Тут же з'явилося 16 творів поета: "Царі", "Марія", "Сон" та ін., які доти ніде не публікувалися. Один із упорядників видання, Ф.Вовк, надіслав його Л.Заклинському до Станиславова для нелегальної пересилки в Росію. У 1877 р. австрійська поліція конфіскувала це видання і заарештувала Л.Заклинського за зв'язки з соціалістами. У Львові 1883-го вийшов "Кобзар" за підписом фіктивного видавця В.Нагірного, а насправді накладом часопису "Діло" у друкарні товариства ім. Шевченка. У 1891 р. в цій друкарні вийшов "Кобзар" накладом товариства Педагогічного, упорядником якого був педагог Т.Грушкевич. У 1893-1898 рр. Товариство ім. Шевченка у Львові видало "Кобзар" у чотирьох частинах. Перші дві містили поезію, третя і четверта — українські переклади кількох російських повістей та "Щоденника". Подальші видання: "Кобзар" (Вибір поезій для народу в двох частинах. — Львів, 1894-1895 рр.) та "Поезії" (Львів, 1902) і "Твори".—Т.1-2 (Львів: Просвіта,1907, 1912) були передруками з раніше опублікованих. У 1898 р. в Коломиї вийшло західноукраїнське видання "Гайдамаків" з портретом Кобзаря і 10 ілюстраціями українського художника О.Сластіона, взятими з однойменного петербурзького видання 1886 р. Українська і чеська прогресивна критика захоплено сприйняла це видання, а польська — зустріла поему вороже. Шовіністично настроєні польські гімназисти навіть почали зривати афіші з повідомленням про вихід із друку "Гайдамаків". Таємні агенти поліції не дозволяли продавати поему у книгарнях Львова. А в Дрогобичі було виключено двох гімназистів за придбання "Гайдамаків". Згодом у Коломиї були видані ще такі твори Шевченка: "Гамалія" (1903), "Кобзар для молодіжи" (видано накладом Видавничої спілки українського учительства" в Коломиї під редакцією А.Крушельницького, 1910), "Історичні поеми" зі вступом і поясненнями (1915, 1919), "Політичні поеми" ("Три літа") (з поясненням викладача Коломийської гімназії Омеляна Цісика, 1925), "Іван Гус" (1938). На сторінках численних коломийських календарів, журналів і газет теж друкувалися окремі вірші Кобзаря та матеріали про нього.

Мовою есперанто пропагували творчість Шевченка учитель Орест Кузьма, який заснував у Коломиї в 1913 р. журнал "Україна стельо" ("Українська зірка"), де друкував матеріали про Шевченка, та Ярослав Федорчук, родом зі Снятина (до речі, він був одним із організаторів шевченківського свята в Парижі 1911 р.).

У 1919 р. косівське видавництво "Довбуш" у коломийській друкарні видало брошуру учителя і фольклориста Б.Заклинського "Хто це Тарас Шевченко". Автор у популярній формі виклав основні ідеї творчості Кобзаря і в кінці видання вмістив його твори "Сон", "Минають дні", "Три шляхи", "Мені однаково", "Заповіт".

У 1920 р. видавництво "Діточі читанки" у Станиславові видало "Малий Кобзар. Вибір для дітей". Тоді ж у цьому видавництві Гр. Гетьманець видав популярну книжечку "Хто такий Т.Шевченко" (Станиславів, 1920).

У 1934 р. у Станиславові накладом "Універсальної бібліотеки" виходить І том "Кобзаря" (із повного в трьох томах) під редакцією і з передмовою та примітками Івана Ставничого. Цього ж року у Коломиї в друкарні М.Бойчука український театр "Заграва" друкує програму вистави З.Тарнавського "Тарас Шевченко" (4 картини з життя поета) з анотацією Л.Нигрицького (псевдонім Г.Лужницького).

Видавництво "Сині дзвіночки" в рогатинській друкарні видало в 1936 р. "Кобзар-метелик". У книжечці в популярній формі подана коротка біографія Шевченка та вибрані його поезії. У 1938 р. накладом коломийського видавництва євангеликів "Віра і наука" у станиславівському видавництві "Прозри" виходить історична поема "Іван Гус".

Крім окремих видань творів Т.Шевченка, прогресивні галицькі газети й журнали постійно друкували статті, спогади про народного поета та його твори. Стаття Михайла Павлика "Тарас Шевченко й Галицька Україна в 25-і роковини його смерті" вийшла окремим виданням у Львові в 1911 р. У ній Павлик критикував народовців, які деколи вносили "правки" в твори Шевченка. Народовців не раз критикував І.Франко. Він навіть відмовився брати участь як член редакційного комітету в підготовці повного видання творів Шевченка, оскільки народовці вирішили, як писав Франко, "видати Шевченка обкроєного" і викинули з програми видання поему "Іван Гус" та інші вірші, невигідні для них. Тільки пізніше, в 1908 р., у Львові вийшов "Кобзар" Шевченка під редакцією І.Франка. Цей двотомний "Кобзар" перевершив попередні збірки і за кількістю назв, і за повнотою варіантів. Він додав поеми "Слепая" і "Тризна" та дарчий напис поета на "Кобзарі" 1840 р. ("На незабудь Штеренбергові"), подав деякі твори в двох редакціях.

За панування Польщі цензура конфіскувала окремі видання творів Т.Шевченка, особливо ті, що виходили на Радянській Україні і поширювалися в Галичині. Лише в 1932-1938 рр. польська влада конфіскувала 11 окремих видань Шевченкових творів, не рахуючи конфіскацій літератури, присвяченої Кобзареві, і уривків з його творів, друкованих у різних періодичних виданнях. Так, в Івано-Франківському краєзнавчому музеї експонується щотижнева газета "Сила" від 15 березня 1931 р., в якій більша частина статті "Поет-революціонер" була вилучена цензурою. У 1934 р. суд заборонив брошуру М.Лозинського "Про батька нашого Т.Шевченка", видану ще в 1914 р. в Коломиї.

Незважаючи на деякі заборони, революційна поезія Шевченка проникала до найширших верств народу, пробуджувала національну свідомість та активізувала визвольну боротьбу українського населення Галичини, яке зазнавало гніту іноземних загарбників.

Загалом у кінці XIX — на початку XX століття в Галичині вийшло 36 окремих видань творів Шевченка тиражем 113500 примірників. Галицька інтелігенція, вважаючи недостатнім проведення шевченківських свят, наголошувала на необхідності "мати його твори в кожній хаті, постійно їх

вивчати, щоб на словах "Кобзаря", нашого народного Євангелія, вчилися читати українські діти[2]. За порівняно короткий історичний період під впливом творів Шевченка, як стверджують дослідники, відбувся переворот світогляду, наступило національне усвідомлення, яке охопило загал української суспільності. Під впливом Кобзаря галицький рутенець став свідомим українцем із виразним національним обличчям. Українська молодь, навчаючись у школах із патріотично налаштованими поляками, відчувала під впливом Кобзаря велике піднесення і бадьорість духу. Вона проти польського світогляду ставила свій світогляд, проти минулого поляків ставила своє національне минуле, проти літературних творів польських корифеїв ставила твори свого корифея[3].



Під впливом творів Шевченка окремі громадські уряди почали міняти печатки з польськими назвами на українські. Так, війт села Заріччя Надвірнянського повіту до кінця XIX ст. на печатці був уже напис "Уряд громадський у Зарічу", а посередині — портрет Т.Шевченка (у шапці). Документи за 1910 р. із такою унікальною печаткою виявив у Заріччі краєзнавець М.Клапчук. Цей випадок свідчить про надзвичайну популярність поета серед селянства, бо окремі комерсанти стали використовувати її в спекулятивних торгових цілях. Так, у Лінці над Дунаєм фірма Редтембахера в 1907 р. почала випускати для галицьких селян коси з портретом поета. І "коси Шевченка" користувалися великим попитом у селян.

У ювілейні дні поширювалися медалі із зображенням Т.Шевченка (їх автори — скульптори В.Паращук, М.Гаврилко), поштові листівки на шевченківську тематику. У 1908 р. у Львові була видана медаль Т.Шевченка, що розповсюджувалася серед селян та інтелігенції краю. У Львівському історичному архіві нам вдалося натрапити на донесення коломийського повітового старости від 23.01.1910 р. до президії намісництва про те, що в с. Балинцях п'ять парубків носять шевченківські медалі, куплені в Коломиї в Народному домі за 1 крону. Староста пропонує покарати тих, котрі носять, і тих, що продають. Цей документ свідчить, як австрійські власті ставилися до тих, хто носив медалі Шевченка.

На Гуцульщині, в Косівському повіті, народні умільці виготовили саморобну медаль Т.Шевченка. Учитель с. Голови цього повіту Лука Гарматій у 1909 р. пропонував В.Гнатюкові придбати таку медаль для Наукового товариства ім. Т.Шевченка у Львові. В 1911 р. у львівській майстерні архітектора І.Левицького (родом з м. Долини) була випущена ювілейна медаль Т.Шевченка роботи скульптора М.Гаврилка. Кошти від продажу цих медалей товариством "Жіноча громада" у Львові призначалися на розвиток народних шкіл.

Одну з таких медалей ми передали Державному музеєві Т.Шевченка у Києві. На ній викарбуване погрудне зображення Шевченка (у шапці і кожусі), а по колу напис: "1914 Тарас Григорієвич Шевченко 1861". Внизу — підпис гравера-виконавця: Гундерть. На реверсі (зворотній стороні) — емблема Русько-української радикальної партії (восьмикутна зірка з двома з'єднаними у потиску руками із серпом) та назва партії, подана в абревіатурі (РУРП). Угорі і внизу — дворядковий напис "Січова пам'ятка".

Можливо, ця медаль була виготовлена у 1902 р. на честь першого січового свята в Коломиї, організованого засновником руханково-пожежного товариства "Січ" Кирилом Трильовським.

"Січ", яких у 1914 р. по селах Галичини налічувалося 916, та 96 військових товариств "Українські Січові Стрільці" брали активну участь у відзначенні ювілеїв Т.Шевченка. Найбільший шевченківський здвиг відбувся 28 і 29 червня 1914 р. у Львові з нагоди 100-річного ювілею поета. На свято, що водночас було оглядом і демонстрацією могутності січового руху, зібралося понад 12 тисяч осіб, поміж яких були гості — січовики з аналогічних чеських, хорватських та словенських товариств. До цієї дати був виготовлений пам'ятний знак.

З тогочасних періодичних видань довідуємося, що тисячі таких ювілейних відзнак розпродала у Львові та інших містах Галичини "Достава". Трилиста брошка, посередині якої у трикутнику викарбуваний напис: "Шевченковий здвиг. 1914. 28.VI". Угорі над окресленим трикутником, а також праворуч і ліворуч від нього — три абревіатури: СБ, УСС та СТУ. Розшифрувати ці скорочення допомогла рідкісна кольорова поштова листівка, видана у Львові до цього ж свята. На ній репродукована високохудожня композиція відомого українського маляра Миколи Івасюка із зображенням козака-сурмача на коні та групи вершників, що мчать на герць. Під зображенням надруковані повні назви товариств, які брали участь у святі: "Шевченковий Юбилейний Здвиг "Сокола Батька", "Українського Січового Союза" і "Спортивного Товариства Україна". Львів, 28 і 29.VI.1914 р.". На звороті листівки — Шевченків заклик "Борітеся! Поборете!"

Принагідно скажемо ще про одну рідкісну друковану пам'ятку, що вийшла до свята у Львові. Це — добірка Кобзаревих патріотичних віршів та поем, видана секцією Шевченкового ювілейного комітету товариства "Просвіта", до якої увійшли "Іван Підкова", "Гамалія", "Кавказ", "Чигирин" ("Чигирине, Чигирине") та "Суботів" ("Стоїть в селі Суботові"). Книжечка ілюстрована портретом Шевченка, репродукціями його малярських творів, картини С.Васильківського "Вибір полковника", видами поетової могили. До цього ювілею у Львові накладом Українського Січового Союзу видано поему "Невольник" (Львів, 1914).

Отже, численні окремі видання творів Шевченка, публікація статей про нього майже в усіх галицьких часописах, зокрема тих, що виходили в Станиславові, Коломиї, Рогатині, Косові, свідчать, що Т.Шевченко був тут найулюбленішим письменником.

Однією з форм прилучення до невмирущої спадщини Т.Шевченка були щорічні, спочатку нелегальні, а потім публічні вечори-концерти, що, за словами І.Франка, стали "правдивими народними святами".

15 березня 1861 року львівська газета "Слово" повідомила: "Сумная вість шибнула понад ниви Малої Русі: вість о смерті Тараса Шевченка, найбільшого її віщуна, маляра й півця-солов'я..." А 19 липня того ж року на її сторінках зі статтею-спогадами "Похорони Тараса Шевченка" виступив наддніпрянський автор, студент Київського університету В.Бернатович (близько 1840-1865), який приїхав до Львова і докладно розповів про поховання нашого генія у Каневі. Відтоді Тарасова могила стала для галичан священним символом боротьби за єдність. На смерть великого Кобзаря одразу відгукнувся Ю.Федькович, який присвятив Шевченкові поезію "Співацька добраніч на скін Тараса Шевченка", що була опублікована в "Слові".

У перші роковини смерті Шевченка львівські українці відправили посмертну панахиду "за батька Тараса", на яку зібралася молодь "і віддала належну шанобу свому найбільшому віщунові. Бо він загрів наші серця до гадки великої, гадки, що єдинить роздерту лихоліттям родину в одну по Божій воли ніколи не розірвану цілість".

Одним із перших організаторів відзначення пам'яті Шевченка у Львові був К.Климкович. Саме він був ініціатором панахиди по Шевченкові у Львові. Він порозліплював по місту відповідні оголошення, порозсилав запрошення на панахиду.

З цього часу галицькі українці почали щорічно відзначати день смерті Шевченка, що проходив під знаком єдності всіх українських земель. Наприклад, у 1863 р. під час Богослужіння в церкві на тетраподі було вміщено портрет поета, а навколо стояли "руські молодці в народно-українських одежах, представляючи символ нашого єдинства з закордонною Русью, з історією єї славного козацтва". У 1865 році з нагоди четвертих роковин смерті поета К.Климкович писав у "Меті": "Наша галицька Русь, іменно її молодше, щиро-народне покоління, оцінюючи належно велике значення безсмертного генія для будущини всього руського народу, постановила щороку празнувати один день у пам'ять єго, і призначила до того день, в котрий припадають роковини Тарасової смерті. Цілий край колись празнуватиме се сумовите свято, а поки що празнується воно тільки в деяких центрах нашої Русі, в котрих зосереднясться надія народу — молоде покоління руської інтелігенції". Ці святкування М.Возняк вважав початком росту культу Шевченка в Галичині і створення ґрунту для молодої України. Поступово вони ставали дедалі масовішими і охопили всю українську суспільність краю. На території Станиславівщини перші вечорниці на честь Шевченка організували станиславівські гімназисти з ініціативи керівника громади Леоніда Заклинського в 1869 р. у залі готелю на вулиці Бельведерській.

На вечір прибуло 40 учнів гімназії. Декламували "Сон" та інші твори поета. Наступного дня всі гімназисти-декламатори були опитані й одержали незадовільні оцінки. Щоб уберегтися від переслідування, в 1871-1877 рр. такі вечори відбувалися в умовах глибокої конспірації на квартирах найбільш надійних гімназистів, найчастіше у Катерини Заклинської по вул. Галицькій, 77, три сини якої гімназисти Леонід, Роман і Корнило згодом стали відомими педагогами і фольклористами, брали активну участь у відзначенні шевченківських свят, та в будинку відомого фольклориста М.Бучинського (1847-1903) на нинішній вулиці М.Грушевського. На такі вечори члени місцевої гімназійної громади приходили крадькома, у святковому одязі. Вікна квартири затемняли. Тут слухали розповіді про Кобзаря, його твори та пісні.

У Коломиї гімназисти збиралися у хаті на околиці міста. Зберіг спогади про участь у них і В.Стефаник: "У кімнаті з затемненими вікнами висів на стіні прибраний вишиваними рушниками портрет Шевченка, а на столі — бюст поета, прикрашений вітками ялини. Молодий гімназист палко говорив про життя і творчість Кобзаря, закликав присутніх глибше вчитуватися у його твори, нести ідеї поета в народ. На закінчення всі разом заспівали:

За здоров'я — селян і робітників,
За їх кращу долю — хай несеться цей спів!

У 1871 р. у Станиславові гімназисти провели шевченківські вечорниці і надіслали на адресу Львівської громади телеграму: "І ми єго в сім'ї, хоч не великій, не забули пом'янути незлим тихим словом".

У 1875 р. до міста приїхав український історик Михайло Драгоманов, який виступав у Києві над труною поета. Він зупинився у домі М.Бучинського на вул. Заболотівській (тепер Грушевського). Привіз із собою твори Шевченка. Виступив з промовою у Галичі.

21 березня 1877 р. на перших організаційних зборах "Просвіти" Є.Желехівський прочитав лекцію про Т.Шевченка, яку "всі з великою увагою слухали". У цьому ж році відбулося публічне вшанування пам'яті Кобзаря. Катехит учительської семінарії москвофіл М.Огоновський заборонив своїм вихованцям іти на це свято, бо "в творах поета багато нігілістичної гнилі".

Музично-літературний вечір, присвячений Тарасові Шевченку, відбувся в Коломиї 8 березня 1880 року в залі "Касина-Ресурси". Місцева газета "Весна" (1880. — Ч. 5) повідомляла, що організатором вечора є

філія "Просвіти" з комітетом літературно-драматичного товариства. На сцені стояв портрет Тараса Шевченка в позолоченій рамці з квітами. Хтось прочитав доповідь про життя Кобзаря, потім були декламації, співи, сольні й хорові музичні номери. У залі сиділи й поляки. До Коломиї надійшли з різних міст Галичини вітальні телеграми з приводу цього вечора, а автор замітки підсумував: "Вечір вийшов, під кожним оглядом, добрий, заля була переповнена".

Свято Т.Шевченка знайшло такий могутній відгук серед народних мас, що правлячі кола Галичини не могли заборонити святкування роковин великого українського поета. На шевченківських вечорах виступали українські письменники І.Франко, В.Стефаник, Лесь Мартович, Марко Черемшина, А.Крушельницький, А.Чайковський, О.Луцький та інші. Так, 1 квітня 1889 р. І.Франко прочитав доповідь "Тарас Шевченко", яка не тільки справила сильне враження на слухачів, але й зацікавила західноукраїнську громадськість. Львівський журнал "Батьківщина" (1889. — № 16) повідомив про неї в інформації "Шевченко і мужицтво. З Станиславівщини пишуть нам", відзначивши, що "найкраще з усего випав відчит п. Івана Франка про Шевченка". Цей виступ І.Франка під назвою "Тарас Шевченко" передрукував журнал "Зоря" (1891. — № 5). Через рік Каменяр знову відвідав Станиславів і 31 березня виголосив прекрасну доповідь про "Тополю" Шевченка. Цей вечір відкрив учитель місцевої гімназії Остап Левицький. Співав хор із Тисмениці, потім декламував "Гамалію" художник і поет Корнило Устиянович. Тогочасна преса відзначала, що з усієї програми "найбільшої безперечної ваги був відчит пана Івана Франка", який "вислухано з великою увагою, хоч був написаний дуже науково". "Дуже щасливий початок робить п. Франко в нашім письменстві, — писав у "Ділі" від 23 березня (4 квітня) 1890 року неназваний учасник вечора, — то й не дивно, що грімкі оплески вітали єго входячого на естраду і уступаючого з естради..." Після концерту відбувся комерс (спільна вечеря), на якому знову виступив І.Франко. На його честь представники громадськості міста підняли декілька тостів. Письменник відвідав також організатора шевченківського свята Василя Лукича (псевдонім В.Левицького), який запросив його виступити.

В 1893 р. у Станиславові проведено чотири шевченківські концерти, один із яких відбувся у "Руській Бесіді" (українське культурно-освітнє товариство). Його влаштувала 25 березня 1893 р. Станиславівська філія "Просвіти" за участю селян із навколишніх сіл. Професор І.Кокорудз прочитав лекцію про Шевченка. Хор із Княгинина співав шевченківські та патріотичні пісні, Л.Гузар декламував "Наймичку" та інші твори Кобзаря. Це свято, як писав місячник "Правда" (Львів, 1893. — С. 297), "зробило на селян великий моральний вплив і вельми піднесло їх свідомість національну". 15 травня 1893 р. "Просвіта" спільно з "Руською Бесідою", товариством "Руських Женщин" та "Шкільною поміччю" знову влаштували урочисте шевченківське свято. Патріотичну промову "Про значіння поезій Шевченка" виголосив голова "Руської Бесіди" Теофіл Окуневський, потім декламували твори Кобзаря "До Основ'яненка", "Заповіт", "Розрита могила" та вірш поета К.Климковича "На пам'ять Тарасові". Свято закінчилося загальним співанням гимну "Ще не вмерла Україна". У святкуванні не взяли участі лише священики-москвофіли.

6 квітня 1894 р. організували шевченківські вечорниці учні вищої гімназії в Станиславові. Була виголошена доповідь "Дитячий вік Т.Шевченка". Хор виконав твори "Плинь, кораблю, плинь", "Крилець, крилець" Матюка, "Рідна мова" Лисенка, соло "На городі коло броду", "Тече вода в синє море", декламувалися вірші "Кавказ", "Посланіє".

3 квітня 1900 р. у залі Товариства музичного ім. Монюшка українські товарист-

ва — станиславівський "Боян", "Руських Женщин", філія "Просвіти", "Руська Бесіда", "Шкільна поміч", філія Українського педагогічного товариства — влаштували на 39-у роковину смерті "незабутнього Кобзаря Руси-України Т.Шевченка концерт. Відчит про Шевченка виголосив професор Ф.Колесса. Вірш "Чернець" продекламував поет і художник К.Устиянович. У концерті брали участь співак К.Білинський, який виконав баритонове соло "Тарасова ніч", та чоловічий хор, який відспівав твори О.Колесси та М.Лисенка на слова Т.Шевченка". Вступне слово про Шевченка виголосив викладач гімназії М.Коцюба. Чоловічий хор під орудою З.Убаніого виконав "Три шляхи" Шевченка — Топольницького та інші.

22 березня 1902 р. у залі Товариства музичного ім. Монюшка заходами гімназійної молоді відбулися вечорниці на честь Тараса Шевченка. Чоловічий хор виконував пісні на слова Т.Шевченка композиторів С.Воробкевича ("Думи мої"), Н.Нижанківського та ін., декламували поезії "Розрита могила", "Кавказ"... На вечорі збирали добровільні пожертвування на бурсу філії Педагогічного товариства.

25 березня 1903 р. молодь середніх шкіл м. Станиславова у тому ж залі влаштувала шевченківський концерт. 4 червня 1903 р. у цьому ж приміщенні відбувся аналогічний захід за участю артистки М.Слободівни-Крушельницької та О.Шухевичівни. 22 березня 1904 р. молодь учительської семінарії в Станиславові організувала шевченківський концерт у залі товариства ім. Монюшка. Був виконаний твір П.Ніщинського "Закувала та сива зозуля". У другій частині концерту був представлений сценічний образ у п'яти діях зі співами і декламаціями на тему "Житє і слава Тараса Гр. Шевченка" за сценарієм учня станиславівської семінарії, згодом професора Михайла Девоссера. Автор зобразив безрадісне дитинство та молоді роки Кобзаря і цитував уривки з його творів.

Прогресивні жінки Галичини теж брали активну участь у вшануванні пам'яті Кобзаря: збирали пожертвування на побудову пам'ятника, влаштовували шевченківські концерти. З ініціативи Ірини Герасимович вони надсилали до Львова свої ручні роботи — вишивки, мереживо та інші художні вироби, продавали їх чи розігрували в лотерею, а зібрані кошти вносили у фонд пам'ятника Шевченкові.

Так, протягом 1892 — 1894 років у цей фонд передали свої вироби Ольга Гаморак зі Стецеви (1871-1914) — майбутня дружина В.Стефаника; колишня наречена І.Франка Ольга Рошкевич-Озаркевич; Олена Майковська зі Станиславова, родичка відомого фольклориста В.Гнатюка; Г.Абрисовська з Косова; С.Бурачинська зі Станиславова та інші. Низку цікавих виробів виготовили жінки Тишківців, Космача, Калуша, Коломиї, Торговиці, Олешкова, Сапогова, Печеніжина та інших населених пунктів. Емілія Окуневська з Яворова на Косівщині подарувала вишитий рушник із написом: "Обніміте, брати мої, найменшого брата, нехай мати усміхнеться, заплакана мати".

Товариство українських жінок у Станиславові зібрало на пам'ятник Шевченкові 10 золотих ринських. А фундаторка цього товариства, організаторка жіночого руху, письменниця і громадська діячка демократичного напрямку Н.Кобринська з Болехова передала для цієї мети п'ять золотих ринських.

Збережені в музеях та архівах афіші, оголошення і програми концертів, повідомлення у пресі засвідчують, що урочисті вечорниці на честь Т.Шевченка, крім Станиславова, щорічно відбувалися і в інших містечках краю та в багатьох селах. Так, урочистості, присвячені 40-м роковинам від дня смерті генія України, в 1901 р. відбулися в Коломиї (з промовою 9 березня виступив В.Стефаник), у Надвірній, а 6 березня — в Рогатині, 10 березня — Долині (заходом "Просвіти"), 18 березня — Коломиї (з ініціативи радикалів) і 24 березня (з ініціативи української гімназійної молоді), 1 квітня — в Станиславові (українські товариства), Коломиї (філія "Просвіти"), 21

квітня — Рожнятові, 12 травня — Карлові (тепер Прутівка Снятинського району; українські радикали), Тлумачі, 12 травня — Снятині (міщанська читальня), 25 травня — Калуші, Стриганцях (заходами "Просвіти"), 30 травня — Коломиї (українські товариства), 6 червня — Городенці ("Руська Бесіда"), 11 серпня — Косові (заходами читальні с. Монастириське) та інших місцевостях.

Аналогічні святкування відбувалися і в 1902-1903 роках. Так, 6 квітня 1902 р. "вечерниці в 41-і роковини смерті незабутнього Кобзаря України-Руси" влаштувала молодь української гімназії в Коломиї в залі "Сокола". Чоловічий хор виконав пісні на слова Т.Шевченка "Було колись на Вкраїні" Колесси, "Катерина" Кишакевича, "Огні горять" С.Воробкевича, "В'язанку народних пісень Кумановського. Декламувалися вірші "До Основ'яненка", "Буває в неволі".

Урочисто відзначено 50-річчя від дня смерті Т.Шевченка у 1911 р. в усіх містечках і багатьох селах краю.

Боячись впливу революційних творів Шевченка на молодь, австрійські власті заборонили учням середніх навчальних закладів брати участь у всенародних святкуваннях. Їм дозволялося проводити тільки ранки у шкільних приміщеннях. 10 березня 1911 р. учнів не було звільнено від навчання. Коли пролунав дзвінок на перерву, коломийські гімназисти на знак протесту покинули гімназію і, вишикувавшись у колону, пройшли вулицями міста. Газета "Діло" (за 1911 р., ч. 56) писала, що ця заборона "...викликала в молодечих серцях таку реакцію, що в день шевченківських роковин в цілій гімназії вибухнув страйк. Молодіж явилась святочно одягнена в шкільнім будинку, звідки кілька хвиль перед початком наук всі кляси церемоніяльно вийшли. Молодіж коло костела уставилася парами та чвірками і, співаючи національні пісні, рушила в похід містом, який тривав 2 год. Нарід з вікон дивився на нього як на небувале видовище. По відспіванню ними народного гимну під "Народним Домом" всі з вікон били браво".

У час святкування учні Рогатинської приватної української гімназії були звільнені від навчання і взяли участь в ілюмінації міста. На будинку гімназії вони встановили великий транспарант із портретом Шевченка, який ввечері освітлювався 400 лампочками. Шкільні класи були прикрашені медальйонами із зображенням Шевченка роботи художника М.Гаврилка.

14 травня 1912 р. у Станиславові відбулися "святочні вечорниці в честь Всеукраїнського Кобзаря Тараса Шевченка і галицького бандуриста Маркіяна Шашкевича". Вступне слово мав Т.Мацьків. Декламувалися вірші В.Самійленка і К.Устияновича на честь Шевченка та "Сон". Чоловічий хор виконав твір Шевченка — Воробкевича "Ой чого ти почорніло". Після "промовляв" учитель гімназії Юліан Чайківський. У другій частині відіграли "Антигону" Софокла в перекладі П.Ніщинського.

Найбільш урочисто святкувала громадськість краю сторіччя від дня народження Т.Шевченка. Для організації свята у Станиславові був утворений комітет, який очолив лікар Я.Грушкевич. Із збереженої афіші з докладною програмою довідуємося, що 24 березня 1914 р. силами станиславівського "Бояна" відбувся великий музичний вечір, який розпочався музикою С.Людкевича. Потім виконувалися твори М.Лисенка, Д.Січинського на слова Шевченка ("Заповіт", "Лічу в неволі", "Мені однаково", "Радуйся, ниво неполитая" та ін.). Перед тим була виголошена промова про життя і творчість Кобзаря, декламували його вірші.

У Крамниці "Народний Базар" було влаштовано виставку видань творів Т.Шевченка. Урочистості розпочалися о 6 год. вечора відкриттям у Станиславові бібліотеки "Просвіти" і читальні в "Руській Міщанській касі". З промовою виступив голова філії "Просвіти" В.Янович. Бібліотеці було надано ім'я Т.Шевченка.

У залі товариства ім. Монюшка відбувся концерт, на який прибула інтелігенція, представники влади зі староства, від

військових кілька полковників. Концерт був чудовий, на ньому виступив професор Богдан Лепкий з Кракова. Співали Завадська, Коваль. Вірші декламували Панькова, Д.Вітовський. Співали хори станиславівського і коломийського "Боянів". Грав військовий оркестр. Наступного дня, зранку, у місті відбувся святковий похід, в якому взяли участь представники всіх українських товариств: учителі й учні гімназій та учительської семінарії, музиканти духового оркестру із Вовчківців та делегати з навколишніх сіл. Газета "Діло" писала: "Похід сей імпонував своєю чисельністю і повагою і перейшов всі надії, бо ніхто не сподівався, щоби так в тяжкім часі апатій і страшного голоду, який панує тепер по наших селах, така численна маса нашого селянства взяла участь у поході. За інтелігенцією йшли довгі ряди з прапорами, а далі — "Соколи", "Січи" з сіл, жителі міст. Похід закінчився перед будинком Українського "Сокола" відкриттям погруддя Тараса Шевченка роботи різьбяра Кузьнєвича зі Львова".

В 1914 р. у Станиславівській семінарії сестер Василіянок (тепер вул. Василіянок, 17) був і неприємний випадок, коли москвофільськи налаштовані черниці заборонили своїм ученицям святкувати столітній ювілей Кобзаря, поздирали з вікон шевченківські наліпки (портрети поета, які за власні кошти закупили семінаристки і за тодішнім звичаєм поналіплювали на вікна школи). На знак протесту проти зневаги Шевченка дівчата оголосили страйк і покинули семінарію.

29 березня свято відбулося в Галичі за участю хору станиславівського "Бояна" під керівництвом І.Смолинського. Газета "Діло" вмістила звіт: "Концерт — устроєний 29 марта с.р. українськими товариствами в Галичі випав прегарно. Особливо піднести належить фортепіанове соло, виконане піаністкою п. Гузаревою. Вибрані нею прегарні партії з Шопена та Венявського при чудовім, повнім експресії виконанню викликали бурю оплесків. Продукції мішаних і мужеських хорів "Станиславівського Бояна" під проводом Вп. Смолинського могли вдоволити хоч би і столичну вибагливу публіку; особливо гарно відспівано "Заповіт". Святочне вступне слово виголосив посол д-р Л.Бачинський, а відчит про Шевченка як поета, громадянина — Вп. проф. М.Лепкий. Гарне тенорове соло Вп. Бобика та декламація Вп. Комановського доповнювали програми. Відспіванням гімну "Ще не вмерла Україна" закінчено концерт, який лишив у душах слухачів гарні враження та сподівання, що сей концерт стане початком жвавішої роботи нашої громади в Галичі і повіті" (Діло. — 1914. — Ч. 82. — С. 6).

У Снятині відбувся маніфестаційний похід з участю близько трьох тисяч осіб, переважно селян із навколишніх сіл. До присутніх промовляли В.Стефаник, адвокати Л.Бачинський, К.Трильовський, селянин І.Сандуляк, учитель І.Голубович, студент В.Порайко. Промовці підкреслювали значення творчості Шевченка та закликали до єдності в боротьбі за кращу долю народу. Очевидці розповідають, що під час святкувань у Снятині завалилася трибуна. І тоді В.Стефаник, встаючи, разом з іншими вигукнув: "Най так розвалиться незгода між слов'янськими народами, як от ця трибуна".

На святі в Городенці та в с. Торговиці з промовами про Шевченка виступив письменник, директор Городенківської приватної української гімназії Антін Крушельницький. У Торговиці на пам'ять столітніх роковин від дня народження Кобзаря посаджено 4 дуби. А ввечері в читальні відбувся концерт. На закінчення діти відіграли п'єсу Михайла Козоріса "Тарас — дитина".

7 квітня ювілейні святкування в Кутах провела філія "Просвіти" разом із сільськими читальнями. У святковому поході взяли участь півтори тисячі людей. Потім у залі "Сокола" відбувся концерт, на якому вступне слово виголосив отець В.Стефанович. Декламували вірші Шевченка П.Побігущий, учениця зі Старих Кут та співав мішаний хор. Найкраще виступив дитячий хор з Кобак під керівництвом вчителя

Дашконта (Діло. — 1914. — Ч. 84. — С. 6).

Впродовж лютого-липня 1914 р. аналогічні шевченківські літературно-мистецькі урочистості відбувалися в усіх містечках і в багатьох селах краю. Незважаючи на штучний політичний кордон по ріці Збруч, чимало галичан під впливом творів Т.Шевченка підтримували найтісніші взаємини з передовими діячами Наддніпрянської України. Окремі з них спеціально їздили до Києва і Канева, щоб вклонитися могилі Кобзаря. В різні часи в Києві побували І.Франко (1885-1886, 1909). О.Терлецький (1874), Н.Кобринська (1899), художник М.Сосенко, родом із с. Пороги Богородчанського району (1913) та ряд інших діячів культури.

21 березня 1903 р. до Канева з Києва приплив пароплавом В.Стефаник, щоб вклонитися могилі Шевченка. В листі до О.Гаморак він писав, що захоплений Наддніпрянською Україною, краєвидами, що відкрилися йому з "Тарасової гори. Осе ж і місце, звідки я поклонився всій Україні".

У Каневі побував відомий львівський живописець Іван Труш (1869-1941), автор портрета Т.Шевченка, пейзажу "Могила Т.Шевченка в Каневі", композиції "Кобзар", багатьох статей про поета.

У 1910 р. відвідала шевченківські місця в Києві і Каневі учителька з гуцульського села Бабин Косівського повіту Марійка Тим'яківна (1880-1969). У листі до неї, адресованому в Київ, вул. Савська, 3, кв. 12, її товаришка Ольга писала: "Завидую Вам, що можете оглядати місця, дорогі кожному українському серцю. Тішусь, що скоро оглянете все, прийдете і нам розкажете". У шевченківських краях побував і її брат Володимир Тим'як, який надсилав сестрі в Бабин поштові картки з видами Канева та могили Шевченка (листопад 1910 р.).

У серпні 1913 р. в Київ на виставку народних промислів прибуло понад 20 галичан, серед них — етнограф, учитель Львівської гімназії В.Шухевич, родом із с. Тишківців, адвокат, діяч радикальної партії; М.Лагодинський із Делятина та його помічник М.Козоріс, родом із Калуша, пізніше відомий український письменник, та інші. Учасник подорожі учитель Григорій Тимощук, родом із с. Глушкова на Городенківщині, у спогадах писав, що вони оглянули пам'ятники Києва в супроводі Шухевича, який знав місто, бо був у ньому неодноразово в гостях у М.Лисенка, а потім "нас, кілька учителів, зробило прогулку пароплавом до Канева на могилу Шевченка. 16 серпня оглянули могилу і вписалися в книгу, що була в кімнаті сторожа, де висів портрет Т.Шевченка".

З нагоди 100-річчя від дня народження Т.Шевченка чимало галичан намагалися побувати у Каневі. У липні 1914 р. на екскурсію до Києва і Канева з Рогатина приїхав учитель Гевко і 6 учнів гімназії. Після 1917 р. окремі краяни, повертаючись із російського полону, звертали по дорозі до Канева, щоб вклонитися пам'яті великого Кобзаря.

Після воєнної завірюхи українська громадськість активізувала свою діяльність і, незважаючи на переслідування польської влади, брала активну участь у відзначенні шевченківських днів. У 1919 р. у Станиславові прокурор конфіскував вірш Т.Шевченка "Учітеся, брати мої", надрукований у газеті "Вперед".

У 1920 р. там же у видавництві "Діточі читанки" вийшла книжечка Григорія Гетьманця "Хто такий Шевченко". Автор висвітлює в популярній формі життєвий і творчий шлях поета-страдника. Це ж видавництво у друкарні Л.Данкевича видало "Малий Кобзар" Тараса Шевченка.

У 1921 р. для вшанування імені найбільшого борця за волю України Тараса Шевченка з нагоди 60-х роковин його смерті окружний ювілейний комітет у Станиславові організував Всенародне свято. 10 березня 1921 р. в театральній залі ім. Монюшка (нині обласна філармонія) відбулася святочна академія, на якій із привітальним словом виступав професор української гімназії Н.Даниш. Доповідь виголосив професор Ю.Чайківський. Головні теми і форми

Шевченкової поезії висвітлив професор О.Тисовський. Ідею самостійності України в творах поета обґрунтував П.Ставничий у доповіді "Шевченко як геній". Між доповідями декламували твори Кобзаря "Іржавець", "Сон". На завершення святочної академії мішаний хор "Бояна" виконав "Заповіт" Шевченка-Стеценка.

Крім Станиславова, шевченківські концерти в 1921 р. відбувалися у багатьох містечках і селах краю. Урочистості в Галичі, Залукві почалися 10 березня 1921 р. шкільним святом у Залукві, а закінчилися публічним концертом у Галичі при співучасті станиславівського "Бояна". 10 березня у Залукві школярі, звільнені від науки, "зібралися у церкві на поминальне Богослужіння, а відти пішли у школу на святочний ранок, який устроїла К.Яновичівна".

У Галичі шкільне свято 12 березня також почалося Богослужінням, відправленим о. М.Винницьким. Воно "було обмежене виключно на шкільну дітвору і членів учительського збору української народності. Управитель не міг звільнити молодіж від науки, бо такий приказ дістав від інспектора. Се школа не українська, а польська, хоч української дітвори у ній більше. Концерт у Залукві, крім морального успіху, дав ще й матеріальну користь, бо з чистого доходу уділено 1500 марок на фонд "Учітеся", а 1500 — на сирітський захист в Залукві" (Український вісник. — 1921. — Ч. 66).

Найбільш організовано урочистості були проведені впродовж березня-квітня у Балинцях, Видинові, Вовчківцях, Залуччі, Іллінцях, Карлові, Снятині Снятинського повіту, Галичі, Делятині, Тисмениці, Кутах, Перегінську та інших місцевостях. Реферати про творчість Шевченка у селах переважно виголошували вчителі — Юліан Чайківський (Станиславів), Наталія Іванчук (Іллінці). Нам вдалося розшукати текст, який виголосив у Карлові (тепер с. Прутівка) директор школи Іван Голубович (1874-1945) 4 червня 1922 р. Автор підкреслював народний характер творчості Шевченка, роль його слова в освідомленні та освіті народу.

27 березня 1922 року відбулося шевченківське свято в залі музичного товариства ім. Монюшка. З доповіддю про Шевченка виступав професор Кисілевський, а з декламаціями його творів — професори Бойцун і Гаврилова. Успішно виконала соло на фортепіано піаністка Н.Цибрівська.

Шевченківський вечір зі змістовною програмою відбувся 7 квітня в Тлумачі. Вступне слово виголосив д-р І.Макух. Виступав хор під керівництвом В.Яцева. Реферат "Шевченко як мученик і пророк поневолених рабів" виголосив С.Романюк. На закінчення місцевий аматорський кружок відіграв драму Кобилецької "Чудовий перстень". Вірш Шевченка "І мертвим, і живим" декламував Г.Луцик, згодом — активний діяч "Сельробу".

Про шевченківський концерт дівочої гімназії сс. Василіянок газета "Діло" від 15 травня 1923 р. писала: "Шевченківські концерти, улаштовані ученицями і учениками, відрізняються ярко від концертів наших культосвітніх товариств і організацій. У концертах молодіжи відчувається справді святочний настрій, щирість і природність, а для старшого громадянства, яке улаштовує концерти, шевченківське свято, до деякої міри, набрало офіціального характеру, бездушної обов'язковости, мертвиччини. І тому з концерту учениць гімназії сс. Василіянок залишилося миле враження чогось невимушеного, щирого і гарного, незважаючи на численні дефекти у виконанню деяких точок".

Львівська газета "Діло" повідомляла, що 7 вересня 1926 року в Отинії заходом філії товариства "Сільський господар" в залі товариства "Самопоміч" відбувся концерт на честь 65-річчя з часу смерті Тараса Шевченка. Вступне слово виголосив студент університету Ісаїв. Селянський хор із Гостова виконав стрілецькі й народні пісні. "Добродії Гарасим'юк, Фіголь, Войтко Стельмащук, Славко Гончарюк, діти Стрийські з Гостова декламували вірші, грав смич-

ковий квартет". Найбільше прилучився до цієї справи голова місцевого товариства "Сільський господар" адвокат Драгомирецький".

3 квітня 1932 р. у Станиславові, в залі "Сокола" (тепер товариство "Просвіта", вул. Грушевського, 18), відбувся академічний концерт з нагоди 71-ї річниці смерті Т.Шевченка. Промову виголосив адвокат доктор М.Бих. У концерті брали участь хори "Боян" і "Думка" (диригент І.Недільський), хор читальні "Просвіта" з Підпечар (виконували пісні на слова Шевченка, музика Вербицького ("Заповіт"), Воробкевича, Гайворонського, Лисенка, Людкевича, солісти В.Тисяк, посол до сейму Ю.Чукур з Ковалівки, С.Пелехівна, піаністка Стефанія Крижанівська.

21 квітня 1932 р. шевченківські роковини святкувала Коломия. Мішаний хор під проводом Р.Ставничого виконав "Заповіт" (Стеценка), "Лічу в неволі" (Січинського), "Шевченкова кантата" (Малицької — Стеценка). З промовою виступив професор Д.Николишин. У концерті брали участь солісти В.Тисяк (тенор), І.Синенька-Іваницька (сопранове соло).

17 травня 1936 р. товариство "Коломийський Боян", Музичний інститут ім. М.Лисенка в Коломиї в залі ощадної каси дали шевченківський концерт за участю відомого співака М.Голинського (тенор) та рецитатора Ю.Геника-Березовського. Хором диригував Р.Ставничий, оркестром — Р.Рубінгер. Виконувалися твори Б.Вахнянина, С.Людкевича на слова Т.Шевченка.

13 березня 1937 р. українська студентська громада у Познані влаштувала шевченківський концерт. Гарне враження справила промова Б.Мигаля із Русова. Аналогічні концерти відбувалися в інших населених пунктах. У 20-30-х роках, незважаючи на заборону поліції, у час шевченківських днів виголошувалися промови, співалися революційні пісні. Учасник революційного руху на Прикарпатті, самодіяльний поет Ярослав Скаліш (1898-1941) 17 березня 1935 р. в с. Стримба, біля Надвірної, виступив з доповіддю "Великий бунтар", яку він підготував ще в 1929 р. і з якою час від часу виступав.

Коли представники влади у Стримбі почули, що Скаліш у рефераті про Шевченка виголошує радикальні ідеї, вони заборонили йому продовжувати говорити. Тоді він кинув їм у вічі: "Не хочете реферату про Шевченка, а хочете про того ката Пілсудського святкувати". Скаліша звинуватили в образі особи Пілсудського і ув'язнили на 9 місяців.

13 березня 1938 р. "шевченківський концерт провели Музичний інститут ім. Лисенка і Співацьке товариство "Коломийський Боян" в Коломиї при участі артистки, співачки п. Р.Гумілович і оперного співака д-ра В.Тисяка. Сумлінно опрацьований реферат на тему "Шевченко — маляр" виголосив проф. Д.Николишин, один з небагатьох шевченкознавців у Галичині, який розгорнув перед аудиторією другий великий талант Т.Шевченка як артиста-маляра..." (Веселка. — 1938. — 7 квіт.).

Наведені неповні факти з тогочасних концертних програм, публікацій у пресі засвідчують, що у міжвоєнний період в умовах польського гніту українська громадськість гідно вшановувала Шевченка, твори якого пробуджували почуття національної гордості і надихали молодь до боротьби за кращу долю України.

У радянські часи (1944-1986) шевченківські святкування відбувалися під партійним контролем. Тексти виступів, програми концертів проходили сувору цензуру. Т.Шевченка трактували з класових позицій, тільки як виразника соціальних інтересів народу. Про поета як співця національної ідеї, який своїми творами будив патріотичні почуття, національну свідомість, замовчували.

У застійні роки часів брежнєвсько-сусловсько-маланчуківської русифікації України, коли секретарем ЦК КПУ, замість звільненого П.Шелеста, став В.Щербицький, шевченківські святкування проводилися дуже рідко, заборонялося вставати під час виконання "Заповіту", були випадки заборони відкриття пам'ятників Шевченкові та

переслідувалися ініціатори шевченківських святкувань.

9 березня 1981 р. у Коломийському будинку культури відбувся шевченківський вечір з дозволу міськкому КПУ, на якому без дозволу властей аматори педучилища заспівали "Заповіт" у супроводі оркестру. Під час виконання пісні весь зал підвівся. Наступного дня концерт хотіли повторити, але дозволу на це комуністична влада вже не дала. Вперше найбільш урочисто і масово було проведено святкування 175-річчя та 180-річчя від дня народження Т.Шевченка. У краєзнавчому музеї була відкрита виставка "Т.Шевченко і Прикарпаття" (із збірки П.Арсенича).

30 травня 1989 р. в Івано-Франківському педінституті ім. В.Стефаника відбулася науково-теоретична конференція "Т.Г. Шевченко — поет, революціонер, мислитель", на якій виступали з доповідями переважно викладачі інституту, а також гості з інших вузів України.

Відбувалися літературно-мистецькі вечори, організовувалися книжкові виставки, проводилися свята рідної мови, засновувалися осередки Товариства української мови ім. Т.Шевченка, відкривалися пам'ятники, пам'ятні знаки Т.Шевченкові. На цих урочистостях найчастіше виступали артисти філармонії М.Кривень, О.Велка, І.Мокрецька, театру, зокрема народна артистка України Х.Фіцалович, О.Шлемко, письменники Я.Дорошенко, С.Пушик, Р.Юзва, Я.Ярош, художник О.Заливаха, краєзнавець П.Арсенич, викладачка музучилища Л.Дейчаківська, наймолодша учасниця М.Павлюк та інші.

Нині на Прикарпатті майже в кожному населеному пункті у навчальному закладі в тій чи іншій формі вшановують пам'ять Кобзаря. Постійно, з належною підготовкою, урочисто відзначають ювілейні річниці від дня народження Т.Шевченка також в Прикарпатському університеті ім. В.Стефаника та в Івано-Франківському технічному державному університеті нафти і газу. Тут проводять, крім традиційних святкових концертів, наукові конференції, на яких відбувається між учасниками науковий обмін думками та дискусії з проблем творчої спадщини Т.Шевченка. На основі матеріалів конференцій видаються збірники, які є помітним внеском у розвиток суспільно-політичної та літературно-мистецької думки краю.

Отже, діячі української культури широко пропагували і пропагують творчість Шевченка, який закликав до боротьби за краще майбутнє.

І ось той час настав, коли зійшлися, за словами Дмитра Павличка,

В одній землі, возз'єднаній, державній,
Шляхи Шевченка і шляхи Франка.

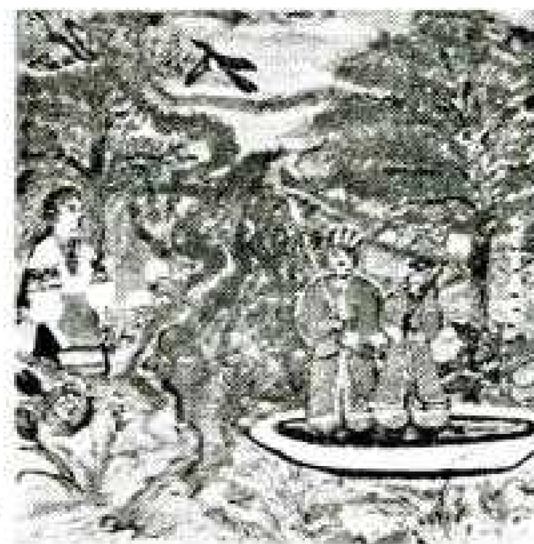
м. Івано-Франківськ

[1] *Франко І.* Зібрання творів. - К., 1984. - Т. 41. - С. 276.

[2] *Блажкевичева І.* З нагоди Шевченківських свят // Жіноча доля. - 1927. - Ч. 5.

[3] *Петрикевич В.* Шевченко і шкільна молодь // Рідна школа. - 1939. - Ч. 6-7. - С. 90.

ЕТНОГРАФІЧНИЙ ЖИВОПИС УКРАЇНИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МЕНТАЛІТЕТУ



Лариса САВИЦЬКА

Образний арсенал культури будь-якого народу визначається насамперед характером природи, серед якої він зріс та живе. Цю давню думку особливо яскраво підтверджує пейзажний живопис. Зображення природи, головні риси якої залишаються незмінними протягом сторіч, дає змогу простежити розвиток художньої образності в найбільш чистому вигляді, зрозуміти ключові сенси та форми втілення національного світобачення. Українська пейзажна школа щодо цього дає цікавий матеріал для роздумів.

Відомо, що в 1980 роках саме пейзаж лірико-поетичного характеру і пейзажна побутова картина стають головним досягненням національної школи мистецтва. Визначальність цих жанрів протягом тривалого періоду забезпечувала усталеність і спадкоємність творчої орієнтації українських майстрів. Її характер значною мірою був пов'язаний із системою естетичних і художніх ідей російського академізму, в якому традиції романтичної творчості, внаслідок її кінцевої нез'ясованості, не втрачали своєї привабливості. Для фундаторів українського пейзажу, чиє професійне формування в більшості випадків відбувалося в стінах Петербурзької Академії мистецтв, де романтизм і реалізм не протиставлялися, а були союзниками у створенні лірико-романтичної картини життя, подібна орієнтація стає найбільш прийнятною. Її головним досягненням у художній свідомості, жанром, у якому своєрідність національної моделі творчості набуває знаковості, стає ідилічний сільський жанр та краєвид, що були народжені помітним захопленням романтизму фольклором. Найкраще втілення ця модель знайшла в живопису С.Васильківського, П.Левченка, М.Ткаченка, М.Пимоненка.

Ідилічну картину трактують як зображення блаженної країни, в якій природа щедра до людини, даючи насолоду всім її почуттям. Головні риси такого жанру в українському живописі заклав ще Т.Шевченко й надалі розвинув К.Трутовський. На його сповнених сентиментальною поезією пейзажних сценках із малоросами легко простежується думка про єднання людини з природою як умову щасливого, повноцінного буття. Прикмети етнічного світосприйняття в селянських ідиліях Трутовського, а пізніше Пимоненка, багато в чому виникали завдяки сезонному стану зображеного краєвиду. В ньому домінують пори року, що квітнуть та плодоносять, — весна і літо. Вони відповідають уявленню про прекрасну, райську землю. Емоційний стан такого пейзажу завжди ясний, спокійний. У ньому нема ні смутку, ні бурхливих, стихійних почуттів. Характерно, що й зимовий образ природи в українському живопису лише інколи передавав стан суворої, лютої зими. Частіше її зображено як м'яку та незлісну. Життєствердження — головна риса національної художньої школи — помітно відрізняла її від ідейної спрямованості української літератури, де мотив "раю у селянському садку" хоча і був чи не найулюбленішим, але не визначав провідної тематики словесності. В українському живопису критичне ставлення до дійсності не дістало вагомого втілення. На відміну від літератури, національна художня школа стверджувала переважно цінності позитивні. В цій орієнтації не можна не відчути близькості до етичних і естетичних понять народної, селянської свідомості. Життєдайність, радість переживання буття як умова збереження самого буття складає,

як відомо, його суть. Формуючись у руслі цього світосприйняття, професійна школа мистецтва створила образ реальної і одночасно утопічної країни. Звичайно, це був міф, модель якого, відтворюючи народне світосприймання, виконувала охоронні функції, закріплювала в свідомості сучасника головні прикмети бажаного життя як етичну спадщину етносу. Близькість образності професійного мистецтва до народного світобачення влучно і тонко підмітив Микола Вороний. Після знайомства з С.Васильківським і його творами поет писав: "Він кохає красу повного, нормального життя і відвертається від хворобливих його проявів. Тому-то на його малюнках майже ніколи не зустрінеш пригнічених образів як осередкових фігур; в них нема місця для зображення млявих почувань або безвільних рефлексій, навпаки, все в них широко й глибоко; тиха ідилія, щире кохання, а найбільше відверта відвага й завзяття, головні мотиви його творчої концепції"[1].

Образ світосприйняття, що його побачив М.Вороний у пейзажах С.Васильківського, народжувався в просторі камерному, затишному, доступному глядачеві, його присутності. Обрій, якщо він і був далеким, усе ж не наділяв пейзаж відчуттям безмежності, грандіозності, цьому нерідко заважала фігуративна сцена першого плану, який художник звично виділяв. Тому і численні степові ландшафти майстра також обжиті, як і написані ним околиці сіл. У пейзажах Левченка і Костанді обрій закритий на середньому плані, що сильно обмежує просторовий рух, надаючи йому параметрів затишного осередку.

Безумовно, розмір твору також має етичний зміст і естетичне забарвлення, відображаючи, в остаточному підсумку, особливості художньої свідомості. Не важко помітити, що класичний український пейзаж доби реалізму і панування станковізму відзначається саме камерністю розмірів своїх найбільш виразних творів. Серед їхніх мотивів, без сумніву, домінує стихія квітучої землі. Інші стихії на час формування українського пейзажу не набули у свідомості такої знаковості. Зрозуміло, що в селянській країні з її головною цінністю — землею іншого бути не могло. Тому не мінлива гладінь Дніпра ставала нерідко головною частиною його краєвидів, а квітучі пагорби, що майже затуляли обрій.

Інший улюблений мотив багатьох художників — селянська хата. Її зображення, пройняте ліричною поезією, набуло в українському живопису стійкого статусу символу народного життя. Зазначимо, що таким же символом була у своїй культурі й російська дерев'яна ізба, але емоційний зміст цього символу, що з'явився в іншій за характером землі, був теж іншим. Критична спрямованість російської реалістичної культури вплинула на образну систему пейзажного живопису в період її становлення. У ній, як відомо, переважала поезія журби і туги. Звідси і стійкий вибір пори року: осінь, зима, що найбільш точно передають характер російської природи. Її образне втілення у живопису і словесності має багато спільних рис. Не так у культурі України. Створена професійною художньою школою в епоху, коли, за словами М.Костомарова, українці не тільки не говорили українською мовою, але боялися і думати, картина щасливого селянського життя виконувала тут компенсуючу роль. Ці обставини не могли не сприяти популярності ідилічної картини, що дістала часом сумнозвісну назву — "малоросійщина".

Історична доля цього феномена повна мінливостей і не завжди справедливих оцінок. Його поява в епоху романтизму і широкий розвиток у 1870-1880 роках, по суті, була підсумком процесу самовизначення національної школи живопису. Сформувавшись на дереві петербурзького академізму, український живопис втілив емоційну стихію сентименталізму, чия недовиявленість у російському мистецтві була однією з важливих причин тривалої і стійкої популярності ідилічної картини української тематики як в Україні, так і в Росії.

У 1870-1880 роки навряд чи хто міг змагатися з К.Трутовським щодо відтворення його робіт у "Ниві" і "Художньому листку". Професіонали, "ідейні реалісти" до "малоросійщини" ставилися послідовно негативно, розглядаючи жанр як свідчення консервативності художнього бачення, слабкості творчого потенціалу. Як правило, українську ідилію протиставляли російському селянському жанру, підкреслюючи достоїнства останнього у відображенні правди народного життя. Подібні засоби використовувалися тривалий час. Ще в 1900 роках М.Мурашко, оглядаючи твори К.Трутовського і М.Пимоненка, що експонувались у Київському історичному музеї, критикував митців за поверховість, неглибокий погляд на життя народу, згадуючи при цьому російський побутовий живопис часів його розквіту[2]. Особливо діставалося Пимоненку. Його ганили за гумористичні сцени з життя селян, за одноманітність сюжетів, що нерідко повторювали те саме, про що ще в 1860 році писав Лев Жемчужников, докоряючи тому ж Трутовському за бідність внутрішнього змісту творів та схильність до кепкування над селянськими типажами[3]. Але не можна не помітити, що постійність, однаковість рис, що відзначалося критиками як занепад національного мистецтва, створюють дуже стійку до змін творчу модель з яскравим фольклорним забарвленням, яке вимагає до себе більшої уваги та об'єктивного ставлення.

У 1890-1900 роках у період естетичної і художньої переорієнтації негативні відгуки на її адресу зростають. Але зростає і популярність "малоросійських творів", про що свідчать самі критики та цікаві факти. Так, 1907 року в журналі "Україна" В.Данилів подає матеріал щодо розповсюдження українських луб'яних співаників та малюнків[4]. Його список налічує кілька збірників українських пісень, виданих у російських столицях та в Києві, прикрашених характерними мотивами "з малоросійщини": козаки та дівчата, що танцюють, слухають лірника тощо. Пишучи про мовний перехід української пісні до російської народної літератури, Данилів підкреслював значне розповсюдження українських співаників, потребу в них серед широких мас населення, про що свідчить "швидкість, з якою інші луб'яні видання зникають з торгу"[5]. А цей факт, на його думку, "змушує пильно слідити за луб'яними книжками та малюнками, якщо ми хочемо знати, чим годується духовне жадання народу". Коли розповсюдження луб'яного варіанту "малоросійщини", що обслуговував потреби селян та ремісників, можна назвати типовим проявом впливу популярної культури, то ця ж тематика як провідна в мовному виді мистецтва — світлинах потребує іншого пояснення. На початку століття в російській столиці виходив часопис "Художественная фотография и графические искусства". Одним із його відомих кореспондентів був В.Домогацький, який вміщував на сторінках журналу "українські мотиви". Сюжети його світлин такі ж, як у реалістичному українському пейзажі: види хаток, ставків, сцени годування птахів, український ярмарок тощо. Коли Домогацький фотографував Париж, природно, це було зовсім інше видовище. Українська земля, що мала майже одноверствове селянське населення, проступала у світлинах у своїх типових рисах, втілення яких споріднювало твори професійних пейзажистів, фотографів і майстрів народної луб'яної картини. Притаманні ідилічній картині життєрадісність та гумор, які виступали етнооб'єднуючим чинником, у трагічний момент життя могли актуалізувати значення цього феномена. Так, у Харкові 1911 року мало примітну за складом експонатів виставку киян відвідала небачена для міста кількість глядачів — 5 тисяч! Намагаючись зрозуміти причину цього успіху, в тому числі комерційного (продано 25 робіт), згадаємо відгуки на інший вернісаж, що відбувся 1906 року там же, у Харкові. Експозиція робіт Васильківського і Беркоса була відзначена симптоматичною для часу революційних подій рецензією критика К.Бєлоусова. Він писав: "Усе разом узяте на

цій виставці відразу викликає приємні спогади про враження від нашої прекрасної української природи; так приємно згадати, знову пережити, і пережити, і пожвавитися хоч трохи після жахливих сучасних вражень, хоча б трохи відпочити спогадами про природу"[6].

Зазначимо, що цей висновок К.Бєлоусова, який ґрунтується на зрозумілому з погляду соціальної психології становищі, свідчить, нехай побічно і поверхово, про наявність важливої риси національного менталітету, яку О.Кульчицький та В.Янів окреслили як "бажання втечі у приватне життя, де панує лагідність, сердечність та краса"[7]. Дослідники пояснюють походження цієї риси характеру формуванням її протягом століть у обставинах постійної оборони і захисту, що могло відтворитись у такій свідомості, яка стає опозиційною до драматичної реальності, народжуючи бажання мати затишний осередок родинного життя. У художній творчості цю мрію, на наш погляд, відображено саме в типі ідилічної картини. Тому її стійкість до змін у мистецтві історично зумовлена. Інша річ, що з еволюцією художньої культури формувалася потреба втілення не тільки радісних, ідилічних почуттів, але думки раціональної та інтелектуально напруженої. Про необхідність саме такого мистецтва йшлося в колах новітнього покоління українських митців, котрі, як і романтик Стендаль, що писав: "Коли ж нас визволять від греків та римлян", могли говорити: "Коли ж нас визволять від "Зустрічей" та "Прощань".

Процес "визволення", а точніше, трансформації традиційної моделі ідилічної картини, став помітний у 1890 роках, коли в мистецтві, і насамперед у пейзажі, формується нове світобачення, притаманне рефлексуючому городянину. Вимога втілення особистого ставлення до того, що художник зображує, бажання побачити у творі душевний стан майстра (а не колективно-несвідоме почуття) стають постійним лейтмотивом виступів критики. Присутність цієї вимоги у повсякденній практиці мистецтва відображала не тільки неоромантичне бажання "міцних почуттів", але насамперед сприйняття життя як субстанції, що постійно рухається та змінюється. Вираженням такого світобачення стає творча модель "пейзажу-настрою", в якому образ мінливого стану природи символізує рухливість і мінливість дійсності та людських почуттів. Новий пейзаж поступово розширив жанровий діапазон краєвиду та його географію; частіше з'являються міські пейзажі, проте вони поки що мають селянський вигляд, це скоріше околиці, де головною темою залишаються все ті ж хати, як у П.Левченка чи в А.Маневича. Місто як натовп, його рух, шумливість вулиць і майданів ще не стає предметом втілення. Українське місто зображується таким же тихим і затишним, як і село. Проте "пейзаж настрою" помітно змінив емоційний характер жанру, він ускладнюється, стає тоншим за почуттями. Задумливість та замріяність — головні його риси. Вони втілюються за допомогою ефектів сонячного освітлення чи, навпаки, туманів, які спрощують та узагальнюють форми, надаючи їм загадковості, саме тому вони стають улюбленим мотивом пейзажистів. Частіше стали писати Дніпро, його водну гладінь ніколи не зображували бурхливою, а завжди ясною і спокійною. Яскрава прикмета виставок цих часів — велика кількість пейзажів Криму, що не завжди сприймалося як цікава зміна, а частіше як зрада національному типові пейзажу. І, нарешті, найбільш важливі зміни — це поява нового героя пейзажу, міського жителя. Коли М.Пимоненко, поет села, пише міських закоханих у човні на Дніпрі, це стає суттєвою ознакою нових орієнтацій у пейзажі. Проте ці тенденції змінюють ставлення до традиційного українського краєвиду та його фундаторів. Їхнє становище на зламі віків трохи парадоксальне: саме тоді С.Васильківський, П.Левченко, М.Ткаченко досягають вершини творчої зрілості, але вона припадає на період згасання актуальності старого реалізму. Тому, як носії його

художньої образності та стилістики, вони якось швидко втрачають першість у мистецтві. Про це свідчить поява на авансцені пейзажного живопису нового покоління майстрів і критика їхніх попередників.

1898 року на Весняній виставці у Петербурзькій Академії мистецтв найкращою картиною названо полотно Віктора Зарубіна — харків'янина за походженням, учня А.Куїнджі. Він же разом з іншими українськими куїнджистами М.Химоною, М.Холодовським, а також поляками Ф.Рущицем і К.Стабровським, обирається в комітет журі для проведення Весняної виставки в Академії Мистецтв у наступному 1899 році. Коли ж виставка відкрилася, критика визнала кращими полотна згаданих вище молодих майстрів. Музей Академії придбав у В.Зарубіна і Ф.Рущиця по картині, їхні твори репродукувалися в російській періодиці. Тоді ж іншого учасника виставки ("С.-Петербургского Общества художников") С.Васильківського характеризували, як майстра, що "пише видики із шаблонною майстерністю"[8]. Критика проводила різку грань між пейзажистами, що надавали значення зовнішнім формам природи (ті, що утворюють види), і майстрами, яких київський історик мистецтва Г.Павлуцький характеризував як таких, що "передають картинами вираз власного душевного життя, своєї індивідуальної особистості"[9]. У 1900 році В.Зарубін, Є.Столиця, М.Химона, а також К.Стабровський, судячи з преси, знов репрезентували молоду школу пейзажу. "...В усьому відчувається матерія, красиві, сильні і жваві барви, впевнений, витончений живопис — своєрідний, як і його здатність до чутливого сприйняття поетичного настрою природи", — в захопленні від творів Зарубіна писав М.Далькевич[10]. Роблячи висновок стосовно нового пейзажу, критик писав: "Усі ці художники — суб'єктивні, у їх картинах, головним чином, віддзеркалюється особистість художника, його здатність проникати у саме життя природи, прислухатися до її поетичної мови, а не відтворювати тільки її форми. У цьому насамперед і полягає сутність так званої "нової течії" у живописі, нової лише тому, що вона була добре забута і надто ігнорувалась останнім часом. Далькевич відзначив важливу рису "пейзажу настрою" — його тісний зв'язок із романтизмом першої чверті XIX ст. Ці відносини, тривалий час мало помітні завдяки пануванню естетики критичного реалізму, наприкінці століття відкрилися як новина, але їхнє походження було добре зрозуміле сучасникам. До цього, як і до актуалізації мотивів романтичного пейзажу, був певною мірою причетний А.Куїнджі та його учні. Базуючись на реалістичних досягненнях російського живопису, вони оновили традиційні мотиви романтичного пейзажу: місячні ночі, сяйво сходу чи заходу, привнесли у живопис емоційну напругу, ліричну поезію чи драматичний спалах почуттів. У стилістиці живопису куїнджисти розробляли засоби тонового і кольорового узагальнення, що привело до використання декоративної плями. Творчі інтереси куїнджистів опинились у руслі художньої проблематики стилю модерн, що формувався в Росії, і якоюсь мірою його підготували. Звичайно, творчість куїнджистів не вичерпувала всіх тенденцій пейзажного живопису, але для української школи пейзажу вона була значною, тому що сприяла збереженню ліρико-поетичної спадщини романтизму, — головного напрямку розвитку національного пейзажу. Наприкінці XIX століття в його стилістиці з'являються помітні зміни, пов'язані з оволодінням технікою пленерного живопису. Після дослідів пленерного живопису 1880 років (М.Кузнецов, В.Серов) освоєння пленеру фактично стає навчальним завданням. Його вирішення визначає міру здібностей живописця, спроможність якомога глибше відчути й передати стан природи. Зображення сонячного освітлення, його проміння в середовищі (улюблений мотив 1880 — початку 1900 рр.) сприймалося та оцінювалося насамперед з погляду ілюзії реальності. "Чудово передане

яскраве сонячне світло на землі і білих стінах хати, — писав петербурзький критик і художник М.Далькевич про роботи В.Зарубіна. — Світло сліпить очі, тіні легкі і прозорі, усі в повітрі"[11]. Ті ж ефекти властиві роботам Химони, Стабровського, Беркоса і Браза, "...здається, що на тебе дивиться жива людина, оточена повітрям і освітлена живим, справжнім, переливчастим світлом"[12]. Такі відгуки свідчать про стійку популярність концепції натуралізму, однак аж ніяк не пояснюють, чому, наприклад, картини С.Васильківського, що також опановував пленер, досвідченого глядача вже не задовольняли. Відповідь можна знайти у виступах сучасників художника. Так, харківський кореспондент московського часопису "Искусство и художественная промышленность" М.Павловський, оглядаючи події місцевого художнього життя, в тому числі виставку Васильківського, зазначав ледь іронічно, але обережно: "У пейзажах С.І.Васильківського — усе тихо і затишно, небо не затьмарене грізними хмарами, не курить шлях, не тремтить листя"[13]. Про відсутність емоційної активності в пейзажах майстра Павловський пише більш відверто в місцевій пресі. При цьому, порівнюючи "сучасний" живопис ("широкого письма") і гладеньке письмо Васильківського, критик мимоволі відсуває його в минуле вітчизняної культури: "...у наш час люди знають занадто багато, щоб бути наївними, почувають занадто глибоко і складно, щоб зберегти спокійну античність... до пейзажних творів Васильківського, у котрих немає нічого хвилюючого, величного, тривожного, так іде спокійна, рівна манера, але тільки в природу, що зображується, увірветься рух повітря і світла, спокійне письмо робиться неможливим"[14]. Пленер, що вніс у живопис майстра багато повітря, енергійну і соковиту передачу переднього плану, не міг, однак, видозмінити головного — етичний і естетичний ідеал Васильківського, цілком пов'язаний із традиціями об'єктивного реалізму середини XIX століття, що втілював вищу цінність селянської країни — світосприйняття її жителя. Поява в художній свідомості більш динамічного відчуття природи, властивого світобаченню городянина, сприяла, як ми вже казали, відходу традиційного краєвиду в "тінь" мистецького життя. У цьому були якоюсь мірою повинні і куїнджисти, тому питання про їхнє місце та роль "пейзажу настрою" в житті мистецтва України цілком закономірне. Але насамперед нас цікавить доля ідилічної картини. Чи змінюється вона з появою нових пейзажистів? Зазначимо, що в українській пресі вони теж не залишилися поза увагою. Відчувши яскравий індивідуалізм художників (а серед них, крім названих Зарубіна, Столиці, Химони, відомі О.Рилов, М.Реріх, К.Богаєвський), сучасники називали їх то "імпресіоністами", то "декадентами", вкладаючи спочатку в ці поняття єдиний зміст — художню новизну. З часом українська критика розглядала творчість куїнджистів уже інакше. Так, Петро Перекидько в огляді виставок Москви звернув увагу на протистояння двох художніх об'єднань: С.-Петербурзького товариства художників і "Весняної" виставки. Творча спрямованість перших для Перекидька є "гидке пристосовування до смаку столичного панства". Навпаки, виставка куїнджистів сприйнята критиком як "жива течія", твори якої після експозиції С.-Петербурзького товариства "приносять моральне задоволення". Перераховуючи українські мотиви, подані на "Весняній" виставці, П.Перекидько виділяв Євгена Столицю ("знавця українських степів"). "Його етюди, — писав критик, — пейзажі часом чудові. У них багато повітря, соковитості й почуття..."[15] Варто зауважити, що Є.Столицю П.Перекидько відзначив не випадково. Цей художник, чия дипломна робота зображувала дівчину в осінньому, повному яблук саду, був одним із майстрів, що продовжив головну ліріко-поетичну лінію в українському живописі. Однак місце Є.Столиці в її історії, як і роль інших українських куїнджистів, — М.Химони, В.Зарубіна,

К.Вроблевського, — практично досі не з'ясоване. Тим часом Є.Столиця (1870-1929), учень Г.Ладижевського по одеському реальному училищу, який вступив до Петербурзької Академії мистецтв у 1890 році, з першого курсу навчання виявив здатність до пейзажного живопису, був неодноразово нагороджений срібними медалями. Ще в студентські роки він виставлявся в Петербурзі, брав участь у виставках Товариства південноросійських художників. Роботи Є.Столиці помітив П.Третьяков. У 1896 році він придбав з Учнівської виставки його пейзаж "На ріці Рось біля могили Шевченка". 1900 року Рада Третьяковської галереї придбала ще одну картину Є.Столиці — "Талий сніг". Після закінчення Академії художник активно брав участь в європейському художньому житті і мав успіх. Особливо вдалим для Є.Столиці був 1905 рік, тоді він двічі отримав нагороди: Золоту медаль Міжнародної виставки в Мюнхені (пейзаж "Зимовий полудень") і Бронзову медаль Всесвітньої виставки в Льєжі (пейзаж "Зима").

Художнє мислення Є.Столиці, сформоване навчанням спочатку в Одесі, а потім у М.К.Клодта, в майстерні якого він пробув два роки, ґрунтувалося на осягненні натури в її реальних стосунках з навколишнім середовищем. Робота з уяви, по пам'яті, що культивувалася в колі учнів Куїнджі, у майстерню якого Є .Столиця записався в 1894 році, не стала сильною стороною творчості художника. Його великоформатні композиції (наприклад, конкурсні роботи "Сільська ідилія" 1893 р. і "В саду" 1897 р.) побудовані за принципом можливої присутності глядача в картині. Простір живопису в картинах Є.Столиці має ясні, раціонально вивірені параметри, що створює ілюзію реальності. Цей ефект сильно нагадує побудову простору в картинах М.Клодта. Однак володіння майстром світлокольоровими співвідношеннями, інтерес до зображення ефекту сонячного освітлення дозволяли сучасникам відносити художника до кола пейзажистів "настрою". Якості нового живопису особливо притаманні працям невеликого формату та етюдам Є.Столиці, в яких є вишуканий ритм фактури та рух пензля, що наче пестить поверхню полотна, надаючи їй тремтливої динаміки.

Творча доля митця у цілому успішна за життя (він став академіком у 1909 р.) в історичній перспективі набула відтінку драми: втрата багатьох його робіт, що були в майстерні художника, та нечисленність творів у музейних збірках (в Україні творів Є.Столиці майже нема[16]) призвела до того, що вивчати спадщину митця доводиться з архівних джерел та відгуків преси[17].

Менше проблем із творчою спадщиною В.Зарубіна. Його біографія потребує окремої розповіді, особливо про молоді роки, сповнені життєвих пригод та випробувань. Але про це яскраво написав товариш В.Зарубіна російський куїнджист Рилов. Тому зупинимося лише на творчому доробку майстра. Україна займає в ньому значне місце, про що свідчать численні етюди Харківщини, що він їх писав, коли приїздив на канікули як студент Петербурзької Академії мистецтв, і великі композиції, де домінує мотив селянської хати. Початкову художню освіту Зарубін отримав у Парижі у Лефевра. Там же він почав виставлятися в "Салоні" і мав певний успіх. Повернувшись до Росії, вступив до Петербурзької Академії мистецтв, спочатку в майстерню Кисельова, а потім прийшов до Куїнджі, з яким у числі його учнів знову здійснив подорож до Франції. Про його працю у Бретані (1898 р.) Рилов залишив цікаві сторінки. Він писав: "За час перебування у Франції, працюючи літом у Бретані, він так полюбив її, що довго не міг писати нічого, крім бретонських жінок у білих чіпцях, що групами бродили з сітями берегом океану чи збиралися у бурхливу погоду у своїх убогих хатинах, чекаючи повернення рибальських вітрил. Поступово ці бретонки з білими чіпцями перетворювались у його картинах в українських жінок у пістрявих плахтах з білими хустками на

головах, а бретонські хати — у білі мазанки з солом'яним дахом, що затишно розташовані серед густих дерев та фруктових садів"[18]. Чом не опис типової ідилічної картини!? Одна з таких зберігається в Харківському художньому музеї. Невелика за розміром, вишукана за тонким і виразним рухом пензля, вона привертає увагу поєднанням безпосереднього бачення з конструктивністю побудови композиції. Її зображувальні мотиви прості, традиційні: хатки, маленька постать дівчини та дерева, обабіч шляху. Але на нього не можна ступити, як у картинах попередників. У пейзажі Зарубіна, простому і немудрому, глядач може лише зависнути над шляхом. Простір, у якому немає першого плану, а середній дуже розтягнутий, породжує уявлення про великі за розміром масштаби. Затишний осередок набуває значення вагомого, змістовного символу країни. Ще більш показовими стосовно потягу митця до образного узагальнення є його картини з одним мотивом — хатою. Але що це за хати! Могутні велетні, написані у похмурому освітленні, вони з'являються як свідок життя таємничого, що наповнюється тривогою несподіваного, бо вони ніким не заселені, очі їхніх вікон порожні і наводять жах. За спогадами Рилова, К.Богаєвський не без іронії називав Зарубіна "Українським Бекліном", натякаючи на захоплення художника живописом відомого митця. Крім Бекліна, була ще цікавість до Клінгера, Штука та інших митців європейського модерну, що культивували образність, сповнену таємничої символіки. Потрапивши в її полон, Зарубін змінює техніку та стилістику живопису. Картини "в дусі Бекліна" відзначаються темною, похмурою кольоровою гамою, довгою та хвилястою лінією малюнка, завдяки якому стіни та дахи таємничих хат наче роздуваються, сповнені сил органічного життя, а вся картина набуває рис панно. Потяг майстра до модерну та символізму виявився також у помітному захопленні живописом В.Борисова-Мусатова, що віддзеркалюється в картинах, які зображують елегійні спомини про пань у кринолінах. Однак найвищі художні досягнення Зарубіна маємо саме в пейзажі, який синтезує враження, безпосередньо пов'язані з конструктивною роботою пам'яті. Детальніша розмова про українських куїнджистів іще попереду, але можна підсумувати, що саме привніс пейзаж "настрою" та куїнджисти в український краєвид та ідилічну картину. По-перше, новий пейзаж втрачає емоційну одноманітність, радість споглядання краси природи набуває тонких відчуттів, часом сповнених відтінку світлого суму та мрійливості. Постать задумливої дівчини змінює життєрадісну постать селянки. Духовний зміст образу природи, його метафоричність, що народжується завдяки паралелям між станом природи і настроєм людини, ускладнює пейзажне бачення. Композиційна структура полотна з тяжінням до стилістики модерну змінюється. Мотиви національного ландшафту, його типові риси набувають синтетичності та сконцентрованості щодо образності.

Течія куїнджистів в українському пейзажі була останнім відгомоном впливу Петербурзької Академії мистецтв на розвиток українського пейзажу. У 1910 роках все нове і плідне в цьому жанрі буде пов'язане з майстрами, які орієнтувалися на європейські осередки художньої освіти. Слід зазначити, що Петербурзька Академія культивувала пейзаж "великого стилю", який визначив творчість В.Орловського, К.Крижицького, М.Ткаченка, С.Колесникова, а потім і куїджистів. Розвиток реалістичного пленерного пейзажу хоч і відбився на характері академічного живопису, не перервав традиції створення композиційного пейзажу-картини з певною статичністю фарбової поверхні. Її стилістика чітко відрізнялася від стилістики етюда. Навпаки, митці, що отримали художню освіту в Москві та в європейських художніх школах, культивували етюдизм, який видозмінив живопис великоформатної картини, надав їй свіжості безпосереднього бачення, рухливості фарбового шару, різно-

манітності фактури мазка та ін. У петербуржців цього не сталося, їхній живопис за характером побудови простору та вирішенням поверхні був більш пов'язаний, з одного боку, зі стилістикою академізму, а з іншого — показував процес формування модерну з потягом до графічності й площини кольорової плями. Для українського пейзажу 1910 років актуальною стає перша тенденція, виразно втілена в творчості А.Маневича і особливо — М.Бурачека.

Треба зазначити, що творчість саме цих митців стає прикладом живописного артистизму, потреба в якому декларувалася критиками як умова піднесення професійного рівня вітчизняного живопису та культури взагалі. Про артистизм часто пише в цей час "Українська хата". Так, її художній критик Н.Трикулевська, оглядаючи твори виставки київських художників, відзначала Маневича як великого, незрівнянного поета, вона з натхненням передала своє враження від його робіт, наголошуючи на тих самих рисах світовідчуття, що їх ми окреслили як провідні в українському пейзажі. "Чари, що ллються дивними пахощами з кожної рисочки того любого малювання десь заносять далеко поза межі стіни цієї дрібної хати, зникає все, тиша панує! Тільки чути, як невідомим теплом голублять серце ті скромні, задумливі пейзажі і ваблять, і вбирають в себе очі, і тихо бринить серце їм на одказ і без краю ллється їхня таємна розмова"[19]. Проте це враження цікаве для нас не тільки тим, що показує життєстійкість лірично-поетичного напрямку українського пейзажу, його нахил до створення ідилічної картини, бо Трикулевська тут же веде мову про засоби втілення образу, відзначаючи складну простоту техніки, що створює "настрій" та "одуховляє малюнок", але яку, на жаль, глядач сприймає лише як "недбалість у техніці"[20].

Для київського критика ця ситуація є показовою через відсутність розуміння і шанування артистизму та взагалі через його нещасливу долю в країні. Щодо суті поняття артистизму, то, судячи з виступів Трикулевської, це є те, що народжується натхненням та вільним володінням образотворчими засобами, що ґрунтуються на тривалій праці та великому смаку. Якщо Маневич був спадкоємцем жанру "пейзажу-настрою", оновленого засобами постімпресіоністичного живопису, то Бурачек постав як митець, який, за словами Дмитра Антоновича, "живе в природі і з природою"[21]. Не зайвим буде сказати, що, розповідаючи про пейзажне бачення М.Бурачека, сформоване природою Поділля, критик відтворює вже знайомі нам риси простору, типового для українського пейзажного живопису: "...в пейзажах Бурачека майже не зустрічаємо ні далеких краєвидів, ні безмежних просторів; навпаки, пейзаж Бурачека завжди близько обмежений, це пейзаж куточків, загороджених хоч природою, хоч рукою чоловіка"[22]. Поява Бурачека в мистецькому житті України відзначила успіхи Краківської школи Станіславського, яка, за словами Д.Антоновича, "одкриває досі закриту сторінку поетичного, інтимного українського пейзажу"[23]. Цікаво, що в період дискусій про особливості національної мови живопису саме Станіславський (а не Васильківський) сприймався лідерами національної культури як "родоначальник українського пейзажу". Однак, розглядаючи інтимні, камерні твори польського митця, добре відчуваєш, що його концепція ліріко-поетичного пейзажу повністю відповідає моделі життєстверджуючого світобачення, втіленого в краєвиди відомими українськими пейзажистами. Незважаючи на появу різноманітних формальних засобів створення образу, існування декількох методів художнього мислення, національна художня самосвідомість засвоювала і опановувала лише таке мистецьке бачення, яке відповідало особливостям українського менталітету. Критерієм цього відбору ставало відчуття локальної поезії українського пейзажу та народного побуту. Серед його типів ідилічний, створений у межах інтимно-ліричного краєвиду, становить, на наш по-

гляд, найбільш поширений і показовий щодо онтологічної природи національного мистецтва. Цей тип не був скасований і в час авангардних пошуків, про що добре свідчать не тільки піднесені романтико-символічні пейзажі Михаліва, що добре відчув можливості графічної мови втілювати напівсвідоме відчуття духовного змісту національного ландшафту, але і наскрізь матеріальний живопис Давида та Володимира Бурлюків. Жовто-блакитні пейзажі Давида, що синтезували кольорове сприйняття національного краєвиду, надаючи йому ознак символу, та радісно-декоративні побудови Володимира і в нові часи стверджували стійкість та художню плідність концепції лірико-поетичного пейзажу. Він, як джерело і як образ національного світобачення, подібно до мови, незважаючи на домішки, додані обставинами життя, продовжує буття як цінність позачасову.

[1] *Вороний М.* Сергій Васильківський художник-маляр // Львівський науковий вісник. - 1902. - Кн. 4. - С. 20.

[2] Киевлянин. - 1903. - 4 апреля.

[3] Несколько замечаний по поводу выставки в С.-Петербургской Академии художеств // Основа. - 1861. - Февраль. - С. 138.

[4] Україна. - 1907. - Березень. - С. 390-393.

[5] *Там само.* - С. 390.

[6] *Белоусов А.К.* По поводу предстоящей выставки картин С.И.Васильковського и М.А.Беркоса // Южный край. - 1908. - Март.

[7] Українська етнопсихологія і наш виховний ідеал // Нар. творчість та етнографія. - 1998. - № 5-6. - С. 76.

[8] *Далькевич М.* Выставка петербургского общества и весенняя выставка в Академии художеств // Искусство и художественная промышленность. - 1898. - С. 685.

[9] *Павлуцкий Г.* Передвижная выставка // Киевлянин. - 1897. - 7 января.

[10] *Далькевич М.* Выставка петербургского общества... С. 584.

[11] *Там само.* - С. 585.

[12] *Там само.*

[13] Искусство и художественная промышленность. - 1896. - Октябрь. Провинциальная хроника. - С. 11.

[14] Выставка картин художника С.И.Васильковского // Южный край. - 1900. - 19 октября.

[15] *Перекидько Петро.* По малярських виставках у Москві. - ЛНВ. - 1903. - Т. XXII. - Кн. VI. - С. 209.

[16] Лише в Бердянському художньому музеї є кілька акварелей митця пізньої доби (1920 рр.).

[17] Кілька робіт Є.Столиці 1910 рр., зберігається у Третьяковській галереї.

[18] *Рылов.* Воспоминания. - Л., 1976. - С. 92.

[19] Трикулевська Н. Художні виставки і український елемент в сезон 1909-1910 рр. у Києві // Українська хата. - 1910. - Квітень. - С. 268.

[20] *Там само.*

[21] *Антонович Д.* Наші художники. Михайло Бурачек // Українська хата. - 1910. - Квітень. - С. 266.

[22] Там само.

[23] Сяйво. - 1914. - № 2. - С.87.

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ ТА ЕТНОГРАФІЧНІ ПРАЦІ ВАСИЛЯ ДОМАНИЦЬКОГО
(До 125-річчя від дня народження вченого)

Ольга РУТКОВСЬКА

Лише 33 роки життя відвела доля цьому невтомному трудівникові на літературній, науковій і громадській ниві. "Перший на працю, останній на спочинок", — ці слова характеризують його найяскравіше. Він поспішав жити, бо боявся, що чогось не встигне зробити. Незважаючи на тяжку хворобу і тривале лікування, намагався опанувати різні напрямки гуманітарних знань.

Та навіть якби Василь Доманицький за своє життя не написав нічого, а тільки підготував до видання перше, повністю ним упорядковане і доповнене, зібрання поезій Тараса Шевченка "Кобзар", його ім'я навічно увійшло б в історію української культури і літератури. Завдяки В.Доманицькому, Іван Франко у Львові, а Богдан Лепкий у Кракові змогли випустити "Кобзар" вже за новою редакцією.

Тримаю в руках цінний раритет — перший повний "Кобзар", що побачив світ 1907 року у Санкт-Петербурзі. Можливо, хтось

здивується, чому перший, адже ще за життя поета його твори неодноразово друкувалися, починаючи з "Кобзаря" 1840 року. Останнє прижиттєве видання було здійснене 1860 року на кошти П.Ф.Симиренка, городищенського цукрозаводчика. Але в кожному з цих видань цензура вилучала, скорочувала, викреслювала і поезії й окремі рядки, ставлячи крапки.

Тільки після революції 1905 року, коли трохи пом'якшилося ставлення з боку царизму до української культури, Товариство імені Шевченка у Петербурзі дістало дозвіл від цензурного комітету на перше повне видання "Кобзаря". Цю почесну справу видавнича комісія довірила палкому прихильникові і досліднику творчості поета Василеві Доманицькому.

Як науковий редактор, Доманицький зібрав 270 оригіналів окремих поезій і 18 копій автографів творів Т.Г.Шевченка, з них 8 в альбомах із правкою автора. Треба було уточнити дати написання кожного вірша, заповнити пропуски, зроблені цензурою, відтворити першотексти.



В.Доманицький

Хто ж він такий — обдарований багатьма талантами побратим Володимира Антоновича, Сергія Єфремова, В'ячеслава Липинського, Івана Франка, Володимира Гнатюка?

У бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського Академії наук України я натрапила на книжечку про Доманицького обсягом 30 сторінок, підготовлену фахівцями Київського кооперативного економічно-правового коледжу Ф.Ленченком і Е.Палій (К.: Видавничий дім "Ділова Україна" — "Скарбниця", 2000). Та яке відношення має історик і фольклорист, літератор і перекладач до кооперації? Виявляється — пряме. Піклуючись про народ, вчений дбав про нові кооперативні форми забезпечення селян кредитами задля поліпшення їхнього життя. Окрім численних праць з порадами, як створювати кредитні спілки і споживчі товариства, що користувалися великою популярністю не лише в Україні, а й у Росії, і на Заході, Доманицький допомагав селянам практично. У рідному селі Колодистому на Черкащині він будує за власний кошт Народний дім зі сценою для вистав, де щовечора збиралося по 300-400 осіб, щоб послухати панича Василя, як його ласкаво називали земляки. У своїй книзі "Доля селянська" він писав: "Не в одній землі сила. Треба, окрім кращого порання її, ще інших способів добирати, щоб життя селянське по-людському поставити. Це — добра, справжня освіта, добрий громадянський лад, щоб воля була, треба триматися купи... А без того злидні нас ще дужче посядуть, і рятунку нізвідки не сподіваймося". Його настанови актуальні й сьогодні.

Вже на першому курсі історико-філологічного факультету Київського університету Василь Доманицький працює кореспондентом, а потім науковим секретарем в історико-етнографічному журналі "Киевская старина", який з 1907 року почав виходити під назвою "Україна". Тут він публікує свої дослідження про унікальний обряд "вінчання навколо діжі", а також про історичні твори: "Баладу про Бондарівну" і "Про Нечая", нарахувавши 80 варіантів пісень про Брацлавського полковника, сподвижника Богдана Хмельницького.

Разом із студентами університету Доманицький організовує видавничий гурток, який згодом перетворюється на українське видавництво "Вік", де друкуються книжки поетів і прозаїків з усіх українських земель, роз'єднаних різними імперіями. Тут він працює майже до останніх років життя, пуб-

лікуючи і власні твори на історичну тематику, зокрема монографію "Козаччина на межі XVI-XVII віків", якій Михайло Грушевський дав високу оцінку.

Під час літніх канікул Василь Миколайович бере участь в археологічних експедиціях, поблизу рідного села розкопує дев'ять з 15 курганів, де знаходить жіночі прикраси, зброю, посуд і давні поховання. Адже саме тут, біля Тального, кілька років тому Вікентій Хвойка відкрив праслов'янські поселення Трипільської доби.

Вихований у родині священика, Доманицький знався на музиці — любив і духовну, і гру кобзарів, і народні пісні. Вражений чудовим співом хору села Охматів під керівництвом Порфирія Демуцького, Василь Миколайович написав вірш, нещодавно знайдений науковим співробітником В.М.Сепелюком у Державному музеї-архіві літератури та мистецтва України в альбомі його друга Требинського.

Про те, що Доманицький ґрунтовно знав український фольклор та етнографію, свідчать його листи до Бориса Грінченка з приводу видання бібліографічного покажчика "Литература украинского фольклора 1700-1900 годов", у яких він подає суттєві доповнення і уточнення, називаючи додатково ще понад 60 джерел.

Василь Миколайович збирав народні пісні, легенди, думи, дитячі ігри, обряди не тільки на Київщині, а й на Чернігівщині, Полтавщині, Поділлі, записував "Народний календар у Ровенськім повіті на Волині", виданий вже після його смерті 1912 року Володимиром Гнатюком у "Матеріалах до української етнології".

В. Доманицький здійснив повний опис таких цікавих свят як Калита і Колодій, які побутували на різних територіях України ще до початку 30-х років XX століття.

Фундаментальною працею вченого є його наукова розвідка "Піонер української етнографії Зоріан Доленга-Ходаковський" — про ентузіаста, який ще на початку XIX століття пішки обходив майже всю Україну, занотувавши тисячі народних пісень і звичаїв, хоча не знав досконало української мови, а записував латиною.

Доманицький був відомий і як талановитий історик, редактор і навіть співавтор "Історії України-Руси" Миколи Аркаса. Хворий на сухоти, лікуючись у м. Закопане в Польщі і водночас відбуваючи там дворічне заслання за свої громадські справи і співчуття революційно налаштованим селянам, Василь Миколайович любовно доопрацьовував тексти, заповнював прогалини, добирав малюнки і фото, бо автор на той час уже був покійний. Письменник Богдан Лепкий, видавець і автор передмови до "Історії України-Руси", зазначав: "Можна сказати, що кожний аркуш цієї книги є результатом якогось трагічного зусилля людини, котра рвалася до праці й до виконання прийнятого на себе обов'язку, але падала в боротьбі з судьбою... Він силою духа і великою охотою до життя й до праці брав над нею верх".

Вершиною наукової діяльності Василя Доманицького є перше текстологічне дослідження Шевченкових поезій у його "Критичному розсліді над текстом "Кобзаря", надрукованому у журналі "Киевская старина" 1907 року. Іван Франко, високо оцінюючи титанічну працю вченого, писав, що "...вона видобула на світ значну масу невідомого досі рукописного матеріалу, використала у значній мірі друкований матеріал і дала нам можливість пізнати Шевченка такого, яким він був, з ясною, вічно неспокійною і невичерпною творчою енергією щодо самого виконання задачі".

Василь Миколайович почуває себе іменинником. 15 тисяч примірників першого "Кобзаря" швидко розійшлися. Йому вдалося розшукати нові матеріали, знову доповнити тексти скорочених поезій. Друге видання за його редакцією і з вступною статтею виходить 1908-о, третє — 1910 року. Як бачимо, Доманицький почав свою діяльність із дослідження спадщини великого Кобзаря і закінчив своє життя, присвятивши йому останні свої рядки.

За півтора року до смерті вчений писав у Колодисте: "Так хотілося б тих небагато літ віку, що зосталося, прожити так, щоб хоч маленький слід зостався, щоб хоч одне покоління пам'ятало, що от був такий і такий, що хоч не дурно його земля носила".

Помер Доманицький у Франції, його прах перевезли на батьківщину і поховали у рідному селі 4 листопада 1910 року. Поставили хрест, який під час революційних подій було спалено, а у війну поставлено новий. Тепер на його могилі встановлено гранітний пам'ятник-постамент, на якому викарбувано дати життя та смерті, а також слова Шевченка: "Ми не лукавили з тобою, Ми просто йшли. У нас нема Зерна неправди за собою!.."

ДОДАТОК

Враження від концерту Охматівського хору 4 лютого 1901 року (доктора В.Демуцького):

Сили народні таємні, великі —
Міць в них надмірна таїться,
Лише шукають вони шлях усюди,
Ось перед нами велична картина:
Гурт поселян на естраді співає.
Чулеє серце він кожній людині
Щирим чуттям благородним сповняє.

Весело й сумно лунають співанки,
Душу обгорне то радість, то сум;
Слухать, здається, я ладен до ранку
Хори пісень побутових та дум.

Слава тобі, працьовнику народний,
Лікарю щедрий і душ, і тілес,
Працю твою земляки пошанують,
Ім'я твоє піднесуть до небес.

(Публікується вперше)

КОРОТКО ПРО АВТОРА

Ольга Василівна Рутковська — відома діячка в галузі вивчення і популяризації української народнопісенної культури. Після закінчення Ніжинського педінституту ім. М.Гоголя її фольклористична праця розпочалася майже сорок років тому в ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. Упродовж десятиліть вона обіймала різні посади — від методиста до заступника директора — в Центральному Будинку народної творчості України, пізніше — в Державному центрі культурних ініціатив Міністерства культури і мистецтв України. Тривалий час активно співпрацює з товариством "Просвіта" ім. Тараса Шевченка, Міжнародним громадським об'єднанням "Волинське братство", Центром народної культури "Музей Івана Гончара", Національною спілкою народних майстрів; навчальними закладами, установами освіти і культури, концертними організаціями. О.В.Рутковська — автор численних радіопередач про народну творчість, забуті і маловідомі імена діячів національної культури. В її доробку сотні статей у вітчизняній і зарубіжній пресі, науково-популярних і енциклопедичних виданнях, "Історичному календарі", щорічниках "Наука і культура", "Волинь моя". У журналі "Народна творчість та етнографія" друкується з початку 70-х років. Досвідчений сценарист і постановник фольклорно-етнографічних програм, організатор ряду фольклорних фестивалів, тематичних вечорів, концертів у Києві, областях України та за її межами. Завдяки її ініціативі впродовж останніх десяти років в столиці України рядом громадських організацій спільно з Київським міським Будинком вчителя, мистецьким центром "Український Дім", бібліотеками, музеями, засобами масової інформації успішно реалізувався проект "Відроджені звичаї, свята, обряди і регіональні фольклорні традиції українського народу". Вдячності громадськості заслуговує вона і як консультант фольклорних колективів, яким самовіддано допомагає у роботі, популяризуючи досягнення народнопісенної культури України.



РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОГО ПІДХОДУ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ

Елізабет Файн

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПОШУКИ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ І ВИВЧЕННЯ ВИКОНАВСТВА

Стаття, що пропонується увазі читачів, написана наприкінці 1990-х років спеціально для журналу "Народна творчість та етнографія". Елізабет Файн — відома дослідниця фольклору, професор факультету міждисциплінарних досліджень та вивчення комунікації Політехнічного Університету штату Вірджинія Сполучених Штатів Америки. Її ім'я пов'язане з розвитком виконавського підходу, а її перу належить ґрунтовна монографія "Фольклорний текст: від виконання до друку" (1994), що справила значний вплив на подальший розвиток виконавських та текстологічних студій і відома далеко за межами США.

Публікація розвідки Е. Файн має на меті ознайомити українських фольклористів з надзвичайно цікавим та актуальним напрямком сучасної американської і світової фольклористики, завдяки якому фольклористичний аналіз, текстологічна та едиційна практики отримують нові плідні методологічні та методичні імпульси, що сприяють подальшому поглибленню розуміння специфіки фольклорного творчого процесу.

Основною рисою виконавського погляду є розгляд виконавця та тексту з точки зору їхньої ролі в процесі мистецької комунікації. Дослідників цікавить не сама постать оповідача, не лише зафіксований від нього текст, а живий процес взаємодії оповідача та його слухачів, що відбувається в процесі виконання. Саме виконання надає тексту змістової повноти та мистецької привабливості. Воно розглядається як складний комплекс, своєрідна інтерпретативна рамка (фрейм), яка дозволяє максимально повно розкрити зміст.

Виконавський підхід сформувався в американській фольклористиці в другій половині XX сторіччя, зокрема, під впливом філософських концепцій біхевіоризму, новітніх досліджень лінгвістів, антропологів та культурологів. З іншого боку, він увібрав у себе досягнення та знахідки тривалої фольклористичної традиції вивчення виконавства, надавши студіям в цій царині своєрідного спрямування.*

Інтерес дослідників та збирачів фольклору до постаті виконавця почав формуватись вже у XIX сторіччі (поворотним моментом можна вважати діяльність братів В. та Я. Грімм, які заклали нові принципи збирання й публікації казок). Українську фольклористику також можна вважати одним із піонерів у вивченні проблеми виконавства, адже ще 1857 року в "Записках о Южной Руси" була опублікована розвідка П. Куліша "Сказки и сказочники". Початком теоретичного з'ясування проблеми виконавства та її практичного дослідження стала робота російського фольклориста О. Гільфердінга, який виклав свої методологічні принципи та конкретні спостереження у статті-передмові "Олонецкая губерния и ее народные рапсоды" до збірки "Онежские былины" (1873).

Традиція дослідження виконавства на широкому емпіричному матеріалі через аналіз майстерності окремих оповідачів виникла на межі XIX та XX сторіч і отримала назву "російської школи". В річищі цих студій виконавство було головним предметом вивчення. Фольклористична діяльність братів Б. та Ю. Соколових, теоретичні ідеї та збирацька діяльність М. Азадовського, соціологічні методики О. Никифорова мали значний вплив на подальший розвиток слов'янської та світової фольклористики. Вони знайшли розвиток в студіях російських

фольклористів другої половини XX ст., зокрема в роботах О. Шастіної, Р. Матвеєвої та ін. Значного розвитку набули й студії епічного виконавства. Епічну традицію в часі та роль виконавця в цьому процесі поглиблено вивчає В. Гацак та його послідовники й учні.

На розгляд різних аспектів проблеми виконавства були спрямовані й пошуки ряду представників "фінської школи" фольклористики, вони займають істотне місце і в сучасній проблематиці робіт скандинавських вчених, зокрема, Л. Хонко, А.-Л. Сіікали та ін.

Питання виконавства опиняються на вістрі зацікавлень представників напрямку, що отримав назву "біологія традиції" (Dégh, Linda. Biologie des Erzählguts // Enzyklopädie des Märchens. — Bd. 2. — Berlin: Walter de Gruyter, 1977. — S. 386 — 406) і вивчає творчу роль виконавця в житті традиції (Dégh, Linda. Erzählen, Erzähler // Enzyklopädie des Märchens. — Bd. 4. — Berlin: Walter de Gruyter, 1984. — S. 332 — 334).

Виконавство досліджується практично усіма європейськими фольклористиками. Кожна з них пропонувала свої цікаві аспекти проблеми, тому навіть побіжний огляд наукових праць та концепцій вимагав би окремої розвідки.

Численні студії, присвячені вивченню виконавства та фіксації репертуару кобзарів, казкарів, співаків, є окрасою вітчизняної науки. Серед їх авторів імена збирачів та дослідників не лише XIX, а й XX ст. — П. Гнідича, В. Лесевича, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Д. Яворницького, С. Гриці, Н. Кононенко, С. Мишанича та багатьох інших. Завдяки активному вивченню окремих фольклорних осередків та постатей найбільш талановитих виконавців прозового фольклору П.Лінтуром, М.Гиряком, С. Пушиком, І. Сеньком, І. Хлантою та ін. українська фольклористика має вагому емпіричну базу вивчення виконавства. Здійснено й перші спроби розгляду ролі виконавця в часовій динаміці традиції (Головаха-Хікс І.Є. Оповідач і динаміка усної прозової традиції: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — К., 1997). Інтерес до питань, пов'язаних із виконавством, дедалі зростає, а існування живої фольклорної традиції дає дослідникам унікальну можливість вивчення цієї проблеми шляхом експериментальної роботи із сучасним виконавцем.

Виконавство привернуло увагу прибічників найрізноманітніших фольклористичних шкіл та напрямків. Виконавський підхід, головні етапи розвитку якого в американській фольклористиці XX сторіччя розглядає автор, пропонує не просто можливий аспект розгляду проблеми, а скоріше своєрідну методологічну перспективу її вивчення.

Для української аудиторії ця стаття є також корисним джерелом інформації про стан сучасної американської фольклористики, основні тенденції її розвитку та сучасний термінологічний апарат.

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОГО ПІДХОДУ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ

Як в Україні, так і в Сполучених Штатах, естетичні та соціальні аспекти процесу живого виконання завжди цікавили вчених, які поглиблено вивчали словесний фольклор. Проте лише з початку 70-х рр. XX ст. американські фольклористи усвідомили необхідність систематичного застосування виконавсько-орієнтованої перспективи до його вивчення. Відтоді виконавський підхід стає найважливішим аналітичним методом, що визначає особливості збирання, подачі та аналізу фольклору. Ця стаття окреслює ключові аспекти виконавської концепції та зосереджує увагу на історії розвитку цього напрямку в фольклористиці Північної Америки[1].

Виконавський підхід є способом міждисциплінарного вивчення фольклору, що розглядає його як мистецьку комунікацію чи виконавство і прагне осмислення явища шляхом вивчення його в соціальному житті та історії. Комунікативний підхід, названий

також контекстуальним або виконавським, досліджує виконання, що мають естетичну функцію, у словесному мистецтві та в матеріальній культурі. Йдеться про всі жанри, стиль, події та ролі, в яких люди вважаються відповідальними за процес виконання перед аудиторією. У виконавстві, за словами Річарда Баумана, головним є естетичний аспект, бо виконавці почуваються відповідальними не лише за те, що вони роблять, але й також за те, як вони це роблять. Аудиторія приділяє процесу виконання подвійну увагу, контролюючи те, що було сказано та зроблено, та те, якими засобами це досягалося[2]. Отже, процес виконання — це не звичайне спілкування, а мистецький спосіб комунікації, при якому естетичні чинники посідають головне місце[3].

Виконавство відрізняється від інших типів комунікації певними текстуальними, стилістичними та контекстуальними особливостями. Для більшості американців, наприклад, початкові формули на зразок: "Одного разу..."; "Чи чули ви про..." є ознакою того, що зараз розповідатиметься фантастична казка або анекдот. Специфічний ритм та інтонація чи інші стилістичні риси, так само, як і певний контекст (час, місце та аудиторія), також вирізняють виконавство як естетичну комунікацію. Д. Бен-Амос, який один із перших запропонував розглядати фольклор з позиції виконавського підходу, визначив його як "соціальну взаємодію засобами мистецтва", що "відрізняється від інших способів мовлення та жестикуляції"[4]. Певні метакомунікативні знаки чи сигнали, що вказують на комунікацію, слугують вирізненню виконавства з-поміж інших способів спілкування. Такі способи виконують функцію виконавського коду чи сигналу та, за Бауманом, містять спеціальні паралінгвістичні риси: 1) спеціальні коди, 2) інакомовлення, 3) паралелізми, 4) паралінгвістичні засоби, 5) спеціальні формули, 6) звертання до традиції та 7) своєрідну негацію виконавства (наприклад: "Я не дуже добре розповідаю анекдоти, але...")[5].

Прихильники виконавського підходу не лише наголошують на тому, що фольклор є естетичною комунікацією, яка постає в певній соціальній ситуації та одночасно її створює, але й наполягають на вивченні фольклору в його соціальному контексті. Чимало різноманітних взаємопов'язаних чинників впливають на подію виконання. Наприклад, пора року, час та місце можуть викликати очікування виконання певних жанрів, таких, як містичні оповіді або релігійні наративи. Психологічний настрій оточення може в подальшому позначитися на типі та стилі виконання. Особливості виконання залежать також від типів виконавців, їх індивідуальності, взаємин між ними та мети виконання[6]. Коли ці фактори змінюються, з'являються нові очікування щодо мистецтва слова. Ці "внутрішні" чи "зовнішні" очікування, які називають "головними правилами виконання" є "рядом культурних тем та етичних, соціально-взаємодіючих організуючих принципів, що спрямовують поведінку виконавця"[7]. Попри наявність головних закономірностей функціонування комунікативної події, у певних виконаннях ці правила нерідко видозмінюються чи порушуються, і тоді постають так звані "виникаючі" тексти, події та соціальні структури[8]. Послідовники виконавського підходу не лише приділяють особливу увагу мистецькій комунікації, яка є складовою певної соціальної події та впливає на неї, але й підкреслюють, що фольклор є індивідуально-маркованим у кожній культурі та варіює із зміною культури[9].

До постання виконавського підходу текстологічні засади американської фольклористики ґрунтувалися на принципах двох головних напрямків, що були вперше виокремлені Американським фольклорним товариством 1888 року. Більшість фольклористів-антропологів (домінуючий напрямок до 1930-х рр.) друкували тексти словесного мистецтва згідно з етнолінгвістичною моделлю. Такий тип тексту дає вельми показовий для лінгвістичного аналізу індіанських мов дослівний

запис зв'язного дискурсу та фіксує зникаючі культурні традиції. Оскільки ж вербальне мистецтво розглядалося більше як лінгвістичний та історичний феномен, а не як соціально зумовлений динамічний естетичний процес виконання, то лише деякі фольклористи робили спроби запису невербальних стилістичних елементів чи інформації, що стосувалась інформатора, оточення, значення казки в контексті культури.

Більшість фольклористів, що мали літературознавчу орієнтацію та звикли до аналізу літератури та історії, застосовували компаративний метод європейської фольклористики, відомий також як історико-географічний. Їх цікавили сюжет казки, її історичне та географічне поширення. Вони застосовували літературну модель тексту, в якій форми та особливості усного виконання уподібнювалися до звичної форми письмової літератури. При науковій едиції, орієнтованій на літературу, більше уваги приділялося сюжету, а не стилю виконання. Це призвело до неточності записів, які майже не містили інформації про значення казки в соціальному контексті, і лише в окремих випадках ці свідчення були, проте вкрай скупі. Популярні видання фольклорних текстів, здійснені на засадах літературної моделі, намагалися надати казкам життєвих барв шляхом їх переробки літературними методами. Такі тексти спотворювали стилістику живих виконань.

Достатньо лише поглянути на новітні методики, що застосовуються сучасними фольклористами для відтворення при едиції особливостей фольклорного виконання, аби зрозуміти, яким істотним був вплив виконавського методу. 1971 та 1972 року Д. Тедлок видав дві праці, що справили значний вплив на фольклористику. В них обстоювалося використання особливостей друку та схематичних зображень для відтворення паралінгвістичних та інших невербальних виконавських рис при едиції. Позначаючи незначні паузи розривом рядків, а довші — крапкою чи більшими проміжками між строфами, Д. Тедлок намагався відобразити реальні контрасти довжиною рядків. Вживаючи дрібний шрифт для неголосно промовлених слів, крупний — для середньої сили звуку, а великі літери для уривків, що прозвучали голосно, він прагнув зафіксувати вокальну динаміку. Він подає три півтонові інтервали пісень зуні за допомогою нерівних рядків, потрошку піднімаючи чи знижуючи слова в рядку відповідно до підвищень чи спадів голосу. На довершення курсивом подаються коментарі, що описують особливості голосу та метанаративні або невербальні елементи на зразок жестів, сміху чи погляду. Поет Д. Розенберг, працюючи з Д. Тедлоком, застосовував термін "етнопоетика" для виконавсько-орієнтованого вивчення вербального мистецтва безписьмових традиційних суспільств[10]. Такі вчені, як Д. Гаймс, Р. Давенхавер та Б.Толкен зробили зворотний переклад текстів північноамериканських індіанців з метою максимального розкриття та відображення публікацією оригінальних виконавських стилів.

У той час, як серед етнографів, котрі займались індіанським фольклором, дедалі більше стає нормою практика відтворення на папері транскрибованих рис виконавства, етнографи, які вивчали традицію європейських переселенців до Америки, також почали застосовувати цю практику. Б. Елліс та В.-Б. Маккарті, редактори казок Джека ("Джек у двох світах")[11], використовують текстологічну методологію Е.Файн для відтворення виконавсько-зорієнтованих текстів десяти різних виконавців казок Джека. Етнопоетика та виконавсько-зорієнтовані тексти допомагають читачам краще зрозуміти сутність естетичних та соціальних особливостей творів словесності.

Прихильники виконавського підходу є й серед представників різних наукових царин: теорії комунікації, лінгвістики, фольклористики, антропології, соціології, порівняльного літературознавства, театрознавства. Така різноманітність демонструє інтелектуальні витоки виконавського підходу, які

живлять кожну з цих галузей. Акценти, що їх робили такі антропологи, як Б. Маліновський, який наполягав на вивченні впливу соціального контексту, а також лінгвісти Празької школи, з їх розумінням значення індивідуального використання мови, допомогли фольклористам прокласти шлях до вивчення фольклору як виконання в соціальному контексті. Наприклад, Арева та Дандис спирались на теоретиків Празької школи Р. Якобсона та П. Богатирьова при написанні своєї концепційної праці "Прислів'я та етнографія мовлення"[12].

Виконавський підхід, що підносив концепт виконавства в якості нової парадигми, вперше з'явився як самостійний напрямок у фольклористиці на початку 1970-х років у ширшому руслі загального постмодерного руху. Згідно з думкою К. Гірца, соціальні науки зазнали значних змін під впливом аналогій, запозичених з гуманітарних наук та під тиском міждисциплінарних концепцій К. Бурка, Е. Гоффмана та Г. Бейтсона. Дві найбільш істотні аналогії, що ґрунтуються на драмі та грі, були пов'язані з поняттям "виконавство"[13].

Погляд К. Бурка на життя та мову крізь призму драми підвели до появи різнобічних методів аналізу, прихильники яких зважали не лише на результат та дію, але й на тих, хто її виконував, а також на місце дії та наміри. Виконавсько-орієнтовані ідеї К. Бурка справили вплив на таких фольклористів, як Б. Саттон-Сміт, Б. Розенберг, Д. Гаймс та Р. Абрагамс. Вони позначилися також і на діяльності таких відомих антропологів, як В. Тернер, Дж. Пікок та К. Гірц, та мали вплив на соціолога Е. Гоффмана. Їхні праці у подальшому відбилися на аналізі культури у виконавській перспективі[14].

Ігрова аналогія також зробила значний внесок у розвиток виконавського підходу. Найбільш впливові ідеї теорії гри були запозичені комунікативним методом від Г. Бейтсона та Е. Гоффмана. Пояснюючи, як люди визначають різні типи повідомлень, Бейтсон у своєму есеї "Теорія гри та фантазія" увів концепти "фрейм" та "метакомунікація". Він помітив, що люди та тварини використовують метакомунікацію, щоб відрізняти такі повідомлення, як: "це — гра", від тих, які можуть сприйматися як агресія. Г. Бейтсон вважав, що така метакомунікація виконує функцію інтерпретативної рамки (фрейму). Вона допомагає визначити різні типи повідомлень, зокрема, таких, як фантазія, гра та сни[15].

Таке розуміння дало ключ до розрізнення мистецького словесного виконавства та інших видів комунікації. Наприклад, визначення виконавства, дане Бауманом, та аналіз фольклорних розповідей як метанарації, здійснений Барбарою Бебкок, базуються на визначенні "фрейму"[16].

Іншим поштовхом до вивчення виконавства у сфері культури були ідеї Е. Гоффмана, який також використовував драматичну та ігрову аналогії. У книзі "Самовияв у повсякденному житті" (1959) він доводить, що повсякденні службові ролі можуть розглядатися в сфері культури як виконавство. Ідеї цієї книги, як і думки праці "Зустрічі" та "Інтерактивні ритуали", впливали на таких дослідників, як Д. Гаймс, Р. Шехнер, Б. Кірхенблат-Гімблет та Р. Бауман. Дослідження Гоффмана "Аналіз фрейму" (1974) справило особливо істотний вплив на Р. Баумана при формулюванні ним визначення усної творчості як виконавства[17].

Глобальним інтелектуальним джерелом виконавського підходу стала відома як етнографія мовлення ділянка лінгвістичної антропології. На початку 1960-х рр. Д. Гаймс розпочав етнографічне вивчення мовлення, яке допомагало розкрити моделі та функції мовлення в межах певного культурного контексту. Він запропонував методологію, при якій вивчення проблеми починається з визначення "мовної спільноти" або групи людей, які володіють спільною мовою та правилами, що регулюють хід та інтерпретацію мовленнєвої діяльності. У контексті певного мовного осередку етнограф описує мовленнєву поведінку через застосування таких термінів,

як "оточення", "учасники", "завершення (мета)", "зміна дій", "ключ (тональність)", "засоби (комунікативні канали)", "способи взаємодії та інтерпретації", а також "жанр"[18] комунікації. У таких дисциплінах, як теорія комунікації, фольклор, порівняльне літературознавство та соціолінгвістика, роботи Д. Гаймса викликали до життя значну кількість праць з етнографії мовлення, в яких досліджується художнє словесне виконавство.

Ще одним джерелом виконавського підходу була компаративістика. Першою в цьому напрямку була робота М. Перрі та А. Лорда, в якій вони намагалися зіставити техніку усної композиції співців з Югославії та творця "Іліади" й "Одіссеї"[19]. Їхня праця стимулювала аналіз ролі усної композиції та виконавства в усних традиціях різних народів[20].

Як динамічний інтелектуальний метод виконавський підхід не може запропонувати простої формули аналізу фольклору. Розуміючи комплексність таких термінів, як "текст", "виконавство", "контекст", прихильники виконавського методу в 1990-х роках побачили небезпечність розуміння їх як статичних об'єктів дослідження. Отже, сучасні дослідники вивчають процеси, за яких виконавство "виймається" з однієї соціальної ситуації (децентралізація) та відтворюється в іншій (перецентрування)[21]. Такі студії поширюють межі вивчення проблеми виконавства. Воно розглядається вже не як явище, що пов'язане з певним часом та простором, а вивчається як частина історичного процесу. Таким чином у виконанні можна побачити відбитки більш ранніх виконань, текстів та контекстів.

Рефлективний, постколоніальний та постструктуральний поворот в етнографії призвів до нових напрямків, що студіюють вплив дослідника на процес виконання, а також до нових методів запису етнографічних текстів[22]. Ці нові акценти мають глибше розкрити взаємозалежність фольклорного виконавства та інших способів комунікації в соціальному житті.

Переклад та передмова
О. Бріциної та І. Головахи

[1] Для подальшого ознайомлення з концепцією автора, викладеною в статті лише в загальних обрисах, див. монографію Е.Файн (*Fine Elizabeth*. The Folklore Text: From Performance to Print. - Bloomington: Indiana University Press, [1984] 1994), в якій докладно розглядається історія розвитку головних теоретичних аспектів виконавського підходу та методологічні аспекти американської фольклористики, теорія та методика створення виконавсько-орієнтованих текстів, а також подана бібліографія питання. Аналіз внеску інших дослідників у розробку виконавського підходу в галузі комунікації може бути знайдений у роботі: Performance, Culture, and Identity. Fine Elizabeth, and Jean Haskell Speer (eds.). - Westport, CT: Praeger, 1993.

[2] *Bauman Richard.* Verbal Art as Performance. - Prospect Heights, IL: Waveland, [1977] 1984. - P. 11.

[3] *Fine Elizabeth.* The Folklore Text: From Performance to Print. - P. 58-62.

[4] *Ben-Amos Dan.* Toward a Definition of Folklore in Context. In: Toward New Perspectives in Folklore. Americo Paredes and Richard Bauman (eds.). - Austin: University of Texas Press, 1972. - P. 10-11.

[5] Bauman Richard. Verbal Art as Performance. - P. 16-22.

[6] *Fine Elizabeth.* The Folklore Text: From Performance to Print. - P. 62.

[7] *Bauman Richard.* Verbal Art as Performance. - P. 28.

[8] *Там само.* - С. 40-45.

[9] *Там само.* - С. 22.

[10] Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics. Berkeley: Rothenberg Jerome, and Rothenberg, Diane (eds.). - University of California Press, 1983. - P. XI-XII.

[11] Jack in Two Worlds: Contemporary North American Tales and Their Tellers. McCarthy William Bernard (eds.). - Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1994.

[12] *Arewa E.* Ojo and Alan Dundes. Proverbs and the Ethnography of Speaking Folklore // American Anthropologist. - 1964, 66 (2). - P. 70-85.

[13] *Geertz Clifford.* Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought // American Scholar. - 1980, 49 (Spring). - P. 168.

[14] *Fine Elizabeth.* The Folklore Text: From Performance to Print. - P. 35.

[15] *Bateson Gregory.* A Theory of Play and Fantasy. In: Steps to an Ecology of Mind. - New York: Ballantine, 1972. - P. 177-193.

[16] *Fine Elizabeth.* The Folklore Text: From Performance to Print. - P. 35-36.

[17] *Там само.*

[18] *Hymes Dell.* Models of the Interaction of Language and Social Life. In: Directions in Sociolinguistics. J. J. Gumperz and Dell Hymes (eds.). - New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972. - P. 35-71.

[19] *Lord Albert B.* The Singer of Tales. - New York: Atheneum. Reprinted from Harvard University Press, [1960] 1970.

[20] Foley, John Miles. The Singer of Tales in Performance. - Bloomington: Indiana University Press, 1995.

[21] *Bauman Richard, Charles L.* Briggs. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life // Annual Review of Anthropology. - 1990, 19. - PP. 60, 72-80.

[22] *Clifford James and George E.* Marcus. Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. - Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986; Brown Karen McCarthy. Mama Lola: A Vodou Priestess in Brooklyn. - Berkeley: University of California Press, 1991; Tsing Anna Lowenhaupt. In the Realm of the Diamond Queen. - Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

УГОРСЬКА ЕТНОГРАФІЯ ТА ФОЛЬКЛОРИСТИКА НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ

Леся МУШКЕТИК

Сучасна угорська етнографія (традиційно сюди входить і фольклористика) досягла високого рівня розвитку, що пояснюється, з одного боку, давньою традицією, інтересом до даної галузі знань, з іншого — становищем угорців у Європі, їхніми активними зв'язками з іншими європейськими країнами, знайомством із кращими досягненнями світової науки.

Сучасний період розвитку етнографічної науки в Угорщині характеризується активним відновленням зв'язків із Західною Європою, продовженням попередніх і створенням нових узагальнюючих праць, зближенням з етнологією, культурною та історичною антропологією. Разом з тим слід сказати, що етнографія в Угорщині залишається традиційною наукою, яка перебуває в пошуках нових методів дослідження селянського суспільства, у якому відбулися кардинальні зміни.

Організаційна система фольклорно-етнографічних вивчень в Угорщині є розгалуженою і повністю охоплює територію країни, а також сягає поза її межами. До таких інституцій належить передусім Угорське етнографічне товариство, яке є одним із найдавніших у Європі. Протягом своєї багаторічної діяльності Товариство виступало ініціатором публікації багатьох фольклорних та етнографічних матеріалів та досліджень, проведення конференцій, нарад, польової роботи тощо. В результаті політичних змін сучасності Товариство отримало більшу автономію, воно має велику підтримку від Угорської Академії наук та Угорського Парламенту. На кінець 2000 р. Товариство нараховувало 1369 членів. Дослідження ведуться в таких напрямках: 1) матеріальна культура, 2) фольклор, 3) фольклорний танок та музика, 4) кіно і фотозйомка, 5) етнологія, 6) етнічні групи в Угорщині, 7) соціальна антропологія, 8) непрофесійні дослідження. Товариство було одним із організаторів проведення святкування тисячоліття Угорщини у 2000 р. в Музеї просто неба у Сентендре. Музей є найбільшим скансеном Угорщини, який особливо активно поповнюється експонатами в останні роки.

Головою Угорського етнографічного товариства є відомий вчений, академік, історик культури й етнограф, завідуючий кафедрою історії культури Будапештського університету ім.Л.Йотвеша Ласло Коша[1]. Підсумком багаторічної праці вченого стала книга "Чиї ви сини? (народи)? Огляд угорської етнографії". — (Буд., 1998). Дослідження Коші присвячене огляду історичного розвитку угорської етнографії, її окремих галузей — народного одягу, харчування, регіонів та місцевостей, житла, традиційних занять, професій, свят та повсякдення тощо.

Однак книга не є простим описом традиційного життя угорців. Коша з висоти свого досвіду ставить і намагається дати відповіді на важливі, кардинальні питання нашої епохи: поняття характерології та менталітету, угорці та їх місце в Європі, майбутнє етнографії. Матеріал його дослідження поширюється в просторі й часі, адже свої порівняння і приклади він черпає з найвіддаленіших до найсучасніших періодів існування людства, з життя далеких і близьких народів. Матеріал у книзі має велику пізнавальну цінність, хоча подається лаконічно, стисло, й спонукає читача замислитися над поставленими у книзі проблемами. У кінці

дослідження до кожної глави додається широка бібліографія з примітками. Далі вміщено об'ємний ілюстративний матеріал.

У 1890 р. побачив світ журнал Товариства "Етнографія" (Ethnographia), який продовжує виходити й зараз, так само, як і видання, де йдеться про основні новини етнографічного життя Товариства — "Етнографічні повідомлення" (Néprajzi Hírek). До прикладу, журнал "Етнографія" вміщує наступні рубрики: виступи, статті, повідомлення, огляди, дослідники (біографія, історія науки), хроніка, ознайомлення та ін. До тисячоліття Угорщини тут виходить рубрика: Угорці, наші сусіди, наші родичі (896 — 1996), де публікуються роботи про період угорського гонфоглалашу (віднайдення батьківщини), зв'язки угорців зі спорідненими (наприклад, черемисами, вогулами та ін.) та народами, з якими вони мали активні зв'язки (слов'яни, німці, румуни та ін.). Слід сказати, що угорські етнографи брали активну участь у підготовці і проведенні святкування мілeніуму, вони були організаторами численних виставок, експозицій, конференцій тощо. Таким чином, Угорське етнографічне товариство є найширшою науковою організацією угорської етнографії.

Центральним науковим закладом вивчення фольклору та етнографії є Інститут етнографії Угорської Академії наук. Раніше Інститут поділявся на відділ матеріальної культури та відділ фольклору. Від 1969 р. його було доповнено відділом соціальної антропології. Внаслідок подальшої модифікації відділ матеріальної культури став Відділом історичної етнографії (1982). У 1986 р. засновано відділ неєвропейських студій, а відділ фольклору розділився на відділ народних вірувань і традицій та відділ народної поезії та прози (1990).

Інститут свого часу очолювали такі видатні діячі, як Дюла Ортутаї, Тібор Бодрогі, з 1985 р. по наш час його очолює відомий вчений, ініціатор численних етнографічних починань Аттіла Паладі-Ковач, який видав шерег цінних монографій з області матеріальної культури, етнічних процесів, етнографічного картографування, історії досліджень Угорщини, Східної та Центральної Європи[2]. Відомим вченим є Ільдіко Кріза, яка багато років поспіль очолювала відділ фольклору і є видатним баладознавцем, членом Міжнародної баладної комісії, дослідником епічних жанрів фольклору (в числі інших вона вивчає фольклор українців-русинів про короля Матяша). Проблемами шаманізму, фольклорною медициною, символікою, регіонами Сибіру та Південно-Східної Азії займається Мігай Гоппай, який також очолює Європейський фольклорний інститут, що діє з 1999 р. за підтримки ЮНЕСКО. Інститут зосереджує свою увагу на проблемах ідентифікації, документації, збереження, поширення і захисту європейської традиційної культури (включно з тереном науки, освіти, образотворчого мистецтва). Метою Інституту є збільшення міжнародної кооперації, взаємообмін знаннями, стимуляція ширшого визнання урядом цінності традиційної культури, покращення професіоналізму в галузях, пов'язаних із традиційною культурою, покращення якості життя завдяки глибшому усвідомленню самоідентифікації, виховання взаємоповаги між етнічними групами і народами, підвищення культури творчості. Інститутом започатковано шерег серій видань (спадщина, фольклор, бібліотека європейських традицій тощо). Це, зокрема дослідження: А.Капітань — Г.Капітань. Символіка угорців. Буд., 1999; Е.Котюк.Традиції народного лікування. Буд.,2000; М.Гоппал, Е.Чонка-Такач. Etnology in Hungary. Буд.,2001.

Щодо Інституту етнографії УАН, то в числі інших слід назвати Мігая Шарканя (теорія і методологія, історія досліджень, модернізація села, етнічна ідентифікація, Східна Африка), завідувача відділу народної прози та поезії Агнеш Семеркені (при-

слів'я та приказки, сучасний фольклор), завідувача відділу соціальної антропології Міклоша Сіладі (методологія, предметна етнографія, економіка та суспільство аграрних міст, суспільні інституції та ін.), Ілону Надь (епічний фольклор, біблійні елементи в сучасному фольклорі, нові звичаї), Еву Поч (народні вірування, менталітет, демонологія), Жужанну Татраї (народні обряди), Петера Вереша (угорська передісторія, сучасні етнічні процеси Сибіру, Східної Європи, Кавказу), Ілдіко Кріштоф (історична антропологія, менталітет, комунікація, вплив грамотності) та інших співробітників. При Інституті існує бібліотека, а також архіви: архів шаманізму, заснований Вільмошем Діосегі, матеріали з Атласу народної культури, колекція відеофільмів, карт, манускриптів. Співробітники Інституту часто є також викладачами різних навчальних закладів, тобто вони поєднують наукову працю з викладацькою.

Інституту належить ряд колективних праць. Однією з них став "Етнографічний атлас" (Néprajzi Atlasz), підготовка якого почалася задовго, і який вийшов поміж 1987 і 1992 рр. у дев'яти томах. Ця праця дає загальний огляд регіонального розподілу угорської народної культури на зламі XIX — XX ст., її характерні риси відображено на 643-х картах. Ці карти включають також кілька мільйонів статей з фактами, що були оброблені вручну. Нові можливості відкрилися із застосуванням комп'ютера, у 1998 р. працю було закінчено.

Майже закінчена у наш час ще одна фундаментальна робота — видання "Угорського каталогу казок" (Magyar Népmese Katalógusa). Досі існувало два таких каталоги — Яноша Гонті (1928) та Яноша Беже Надя (1957). Підготовку нового Каталогу почала Агнеш Ковач, після її смерті цю роботу продовжила співробітниця Каталін Бенедек, яка, власне, була головним координатором праці, адже окремі томи готувалися різними науковцями, з різних угорських закладів. Таким чином, поміж 1982 і 1990 рр. з'явилося дев'ять об'ємних томів Каталогу, один — нещодавно ("Циганські казкарі. Бібліографія репертуарів"), ще один готується. Кожен із томів Каталогу побудований наступним чином: спершу вступне слово, далі покажчик типів, потому сам каталог за системою Аарне-Томпсона, далі використані джерела, бібліографія, список скорочень. Додається короткий покажчик сюжетів англійською мовою. У деяких виданнях подано географічний покажчик. Подача матеріалу є якнайповнішою. До прикладу, у "Каталозі чарівних казок" подаються, крім друкованих джерел, публікації в журналах, архівний матеріал, рукописні джерела, літературно оброблені казки, переклади, а також паралельно зарубіжні видання казок. До "Каталогу легендарних казок" увійшли тексти, що не надаються на жоден відомий тип, вони та новелістичні казки подаються повністю. Окремі томи складають казки про тварин, чарівні, легендарні, новелістичні, жартівливі, анекдотичні, формульні та ін.

Всі співробітники Інституту та багатьох інших закладів — загалом понад сотня авторів — брали участь у написанні іншої важливої синтетичної праці, яка давно стояла на часі — "Угорського етнографічного словника", що носить енциклопедичний характер (Magyar Néprajzi Lexikon). Публікація підготовчих матеріалів, розгляд концептуальних та термінологічних проблем викликала широке зацікавлення працею, яка з'явилася у 1977 — 1982 рр. під редакцією Дюли Ортутаї в академічному видавництві. Величезний — передусім етнографічний, фольклористичний, а також історичний, музичний та ін. матеріал вміщається за словниковим принципом, тож певне ім'я, явище чи термін можна легко відшукати. У словниковій статті дається посилання на інші статті, воно виділяється курсивом. У дається перелік

літератури, а також прізвище автора статті. Надзвичайно збагачує словник великий ілюстративний матеріал, який включає фотографії, малюнки, кольорові чи чорно-білі, що допомагає в освоєнні нового матеріалу, розкритті певного явища. Це може бути одяг, типи хат, плугів тощо, фотознімки народних свят, зображення рослин та багато іншого. Загалом сюди увійшло 8000 статей та 5000 ілюстрацій. Незважаючи на ілюстративний характер Словника, деякі дослідники вважають, що в ньому лишилися не охопленими певні нові наукові методи та поняття.

Дискусії навколо Словника стимулювали роботу над створенням нової фундаментальної праці з угорської етнографії, яку започаткував Дюла Ортутаї. З 1977 по 1982 р. вийшла серія книг — 10 томів "Підготовчих праць до Угорської етнографії" (Elõmunkálatok a Magyarság Néprajzához). Сюди увійшов "Каталог переказів, пов'язаних із народними віруваннями" (укл. А.Бігарі), збірки праць про методи дослідження етнографічних груп (під ред. А.Паладі-Ковача), про культ померлих (під. Ред. М.Гоппая) та ін. Зі смертю Д.Ортутаї робота уповільнилася, та згодом головою редакційної ради став А.Паладі-Ковач і з'явилася більшість книг "Угорської етнографії у восьми томах"): Т.ІІІ. Кустарне виробництво. 1999, гол. ред. тому О.Домонкош; Т. IV. Спосіб життя. 1977, гол. ред. тому А.Паладі-Ковач; V. Усна народна творчість. 1988, гол. ред. тому Л .Вардяш; VI. Народна музика — народний танок — народна гра. 1990, гол. ред. тому Т.Дьомьотьор; VII. Народні обряди. Народні вірування. Народна релігійність. 1990, гол.ред. тому Т. Дьомьотьор; VIII. Суспільство. 2000, гол. ред. тому А.Паладі-Ковач.

Розглянемо, об'ємний том "Усна народна творчість" (Népköltészet) — 880 с. Як зазначається у вступі, народнопісенна творчість угорців на відміну, наприклад, від казки, вивчалася недостатньо. Та досягнення останніх років в галузі вивчення балади, народної молитви, лірики дали змогу написати повноцінні дослідження з цієї тематики. Як виявляється, значна частина тому є результатом нових досліджень, більшість їх готувалася безпосередньо для даного видання. Таким чином, до книги увійшли наступні розділи: народна казка, зв'язок казки й світу вірувань, етимологічні перекази, міфологічні перекази, історичні перекази, анекдоти, прислів'я та приказки, загадки, правдиві історії, народні оповідання, історія дослідження народної балади, народна балада, народний романс, залишки героїчного епосу у фольклорі, історія дослідження угорської народної пісні, народна лірика, поезія народних обрядів, дитячий фольклор, плачі, замовляння, архаїчні народні молитви, робочий фольклор. Том збагачений ілюстраціями.

Головним редактором тому є відомий угорський вчений Лайош Вардяш, який написав кілька розділів до книги. Його праця "Угорська народна балада і Європа" свого часу викликала значні суперечки. Він доводив, що переважна частина європейських балад має французьке походження і шляхом запозичення потрапила до інших країн. Дискусійним є і питання про існування героїчного епосу в угорців, йому теж присвячений розділ книги. Цікавим є розділ Вардяша про народну лірику, де він спершу характеризує тематичні групи пісень, далі їх групи за формою, її зовнішні вияви — повторення рядків, рима, рефрен, а далі внутрішні фомальні ознаки — символіку, образи природи, ірреальні картини, сюрреалістичні картини, діалогічне зображення, піднесений стиль тощо. Потому Вардяш подає історичий розвиток народної лірики. Досить коротким є огляд обрядової поезії відомої дослідниці обрядовості Т.Дьомьотьор (нині покійної). Основний матеріал з обрядовості увійшов до іншого тому. У розділах про народну прозу йдеться про

зв'язок різних жанрів (міф та етимологічний переказ, казка й переказ тощо). У розділі про казку (І.Бано) розглядається місце, час, людина, суспільство у казці, аналізується історична багатошаровість казки та її міжнародні зв'язки. Цікавий матеріал включає розділ про зв'язок казки та вірування, порівнюються образи певних істот в різних жанрах, розглядаються міфологічні істоти часів угорської спільноти та пізнішого походження, які порівнюються з персонажами інших народів.

У розділі "Анекдоти" (І.Шандор) йдеться про специфіку жанру, його форму і виконання, споріднені жанри, а також про історичні прошарки анекдотів.

У 2000 р. вийшов останній (за нумерацією) том серії під назвою "Суспільство"(Társadalom). До нього увійшли розділи: 1) "пастуший порядок", 2) дрібнодворянське суспільство, 3) морфологічний опис селянського супільства, 4) покоління — родство — сім'я, 5) село — місто — місцеве суспільство та ін.

Публікації Інституту є дуже чисельними і різноманітними. До прикладу, лише у 2000 р. співробітниками Інституту було опубліковано 14 книжок. Виходить три періодичні видання. Це, зокрема, збірка "Acta Ethnographica Hungarica", у якій публікуються роботи іноземними мовами, переважно англійською та німецькою. Головним редактором видання є відомий дослідник Габор Барна, викладач кафедри етнографії Сегедського університету[3]. З 1950-го року вийшло 44 видання. Крім того, з 1968 р. публікується щорічник "Народна культура — народне суспільство" (Népi Kultúra — Népi Társadalom") під ред. А.Паладі-Ковача та М.Сіладі. Свого часу тут тривала публікація статей про етнічні групи Угорщини, зокрема Паладі-Ковач досліджував українців-русинів північно-східної Угорщини. В серії "Етнографічні праці" (Néprajzi Tanulmányok) під ред. А.Семеркені вийшло 20 невеликих розвідок монографічного характеру.

Окрім того, праці співробітників Інституту виходять в серіях "Фольклорний архів" (Folklór Archivum). Значна частина цієї серії присвячена угорським обрядам, звичаям та віруванням з різних регіонів країни та поза її межами. "Documentatio Ethnographica" — тут вийшло 15 книжок, одна з них є оглядом стану угорської етнографії в 70 — 80-их рр. (Паладі-Ковач. Буд.,1990).

В Інституті виходять також книги із серії "Праці з циганознавства"(Ciganisztikai tanulmányok). Ці вивчення активізувалися протягом останніх десяти років. Останнім таким виданням була книга відомої дослідниці прозових жанрів фольклору О.Надь "Хлопчик-чаклун Віллаші. Мезьобандські, сучагські та мерайські циганські казки" (Буд., 1996). У серії з'явилися переважно казки з різних регіонів України, які репрезентовані відомими казкарями.

У серії "Occasional Papers in Anthropology" публікуються видання з етнології, культурної антропології не лише з території Угорщини, а й з інших, екзотичних країн, зокрема Нової Гвінеї тощо. Колективом авторів була підготовлена вибрана бібліографія з угорської етнології, укладена за допомогою спадщини Тібора Бодрогі (З.Ковач, М.Шаркань, Г.Вардяш. — Буд., 1991). Останньою вийшла праця Петера Вереша англійською мовою про етногенез угорців.

У серії "Фольклор і традиція" (Folklór és Tradício) вийшли переважно матеріали, присвячені словацько-угорським та югослов'янсько-угорським етнографічним зв'язкам. Матеріали конференцій з цих проблем були підготовлені та видані дочкою відомого музикознавця Лайоша Кішша, дослідницею фольклору сербів, хорватів та словенців Угорщини Марією Кішш, яка свого часу видала монографію з цих питань "Югослов'янські обряди вздовж Дунаю". — Буд., 1988. Усього відбулося п'ять таких конференцій, остання з них у 1991 р., у яких

брали участь дослідники сусідніх з Угорщиною країн. Дві праці під редакцією колишнього директора Етнографічного музею Тамаша Гофера вийшли в серії "Теорія культури й національні культури" (Kultúraelmélet és nemzeti kúlturak). Остання з них — "Національні культури з точки зору антропології" (Буд., 1988).

У серії "Спосіб життя та традиція" (Életmód és tradíció) з'явилися публікації, присвячені способу життя угорців (А.Гергей та ін. Континуація та зміни у способі життя.—Буд., 1990), народному одягу (А.Петербенце. Гей-гой, жамбокський матьо! Зміна народного одягу в Жамбоку у 1900 — 1990 рр.—Буд., 1990), харчуванню (Е.Кішбан. Народна культура, суспільна культура, символ: гуляш, перкьольт, папрікаш.—Буд., 1989), засобам пересування (Л. Кемечі. Вози, підводи, сани.—Буд., 1998).

Три книги вийшли під гаслом "Угорська етнологія" (Magyar etnológia). Це книги Я.Гунфалві "Всесвітня етнографія", М.Шарканя "Обмін між спільнотами" (Буд., 1998) та дослідження Боршоша про африканське сафарі (Буд., 1998). Змінам у народному одязі, видобутку вугілля у XIX — XX ст. присвячені праці з серії "Dissertationes Ethnographicae". Останнім вийшло дослідження Т.Могея "Селянин, що пише щоденник" (Буд., 1994).

З інших цікавих видань Інституту слід назвати роботи, присвячені традиційним професіям, усього вийшло п'ять томів під загальною назвою "Цінна праця майстрових людей". Окремі дослідження присвячено хутровикам, кравцям, шевцям та ін. Більшість праць вийшла за редакцією М.Флоріан, остання з них з'явилася у 1999 р.

Ювілеям відомих дослідниць Е.Кішбан та Е.Поч присвячено збірки досліджень про харчування "Крихти. На пошану Е.Кішбан. За ред. К.Куті". Буд., 1997 та міфологію "На межі демонічного та сакрального світів. Дослідження з історії менталітету, присвячені 60-ти річчю Е.Поч. За ред. К.Бенедек, Е.Чонка".—Буд., 1999.

Свого часу Інститут етнографії вибудував мережу зв'язків з подібними інститутами колишніх соціалістичних країн на основі умов поміж Академіями наук. Інститут брав участь у ряді спільних проектів Міжнародного карпато-балканського комітету. Уже в 1980-х роках відкрилася можливість для спільної праці з американськими ученими. Співробітники Інституту, зокрема, вивчалися американські угорці. Гарні умови було створено для співробітництва з фінським Інститутом етнології з метою організації конференцій та публікації результатів. Після 1990 р. умови змінилися. З цього часу відкрились ширші можливості для індивідуальних та групових досліджень з метою укладення ближчих контактів, роль інститутів як центрів кооперації змінилася. У цей період ближчі контакти було налагоджено з Лабораторією компаративної етнології та соціології (Нантер).

Від самого початку створення Інституту велику увагу приділяли конференціям. Так, поміж 1985 та 1990 рр. в Інституті на рік проводилося 4—5 конференцій, після 1991 їх число зменшилося до 2—3 конференцій на рік. Метою таких конференцій було надання можливості ученим різних угорських інституцій репрезентувати свої досягнення і за даних обставин приєднатися до міжнародного наукового життя.

Весною 2001 р. у Будапешті було проведено дві важливі міжнародні конференції, велику роль в організації яких відіграли співробітники Інституту, зокрема, І.Кріза та А.Паладі-Ковач. Це Міжнародна баладна конференція та VII Міжнародна конференція Товариства досліджень етнології та фольклору (SIEF) під назвою "Час. Місце. Переміщення."

Центром етномузичних досліджень в Угорщині є Відділ досліджень музичного фольклору, який працює під егідою Інсти-

туту досліджень музики Угорської Академії наук. Дослідницька робота проводиться тут у двох напрямках. Відділення фольклорної музики займається дослідженням і аналізом фольклорних колекцій, а фольклорний музичний архів, заснований у 1999 р. — створенням комп'ютерної бази даних і цифруванням звукового матеріалу.

З 1985 р. публікуються томи "Антології угорської фольклорної музики" (Magyar Népzenei Antológia). Усього вийшло шість, останній з них знаходиться у друці і називається "Молдавія, Буковина. Підг. М.Домокош, І. Немет". З 1957 р. виходить серія "Зібрання угорської народної музики" (A Magyar Népzene Tára), започаткована Белою Бартоком і Золтаном Кодаєм. Останньою з'явилася книга "Типи народних пісень. Підг. К. Пакса" (1997). З 90-х років виходить "Каталог типів угорської фольклорної музики" (Catalogue of Hungarian Folksong Types) та повна колекція Б.Бартока "Hungarian Folk Songs".

Дослідження фольклорного танцю — галузь науки, яка з'явилася у XX ст. з метою розв'язання спільних проблем етнографії і науки про танець. Офіційним місцем дослідження фольклорного танцю з 1974 р. є в Угорщині Відділ фольклорного танцю Інституту досліджень музики УАН. Його основне завдання — проведення досліджень та їх координація у цій галузі. Основним завданням є накопичення, систематизація та публікація в систематизованій формі основного Архіву народного танцю. Архів включає 400 000 відеофільмів, 40 000 фотографій, текстовий матеріал, велику кількість нотаток про танок та музику, фольклор. Сюди входить переважно угорський матеріал, також репрезентований танок інших карпатських народів — перш за все німців, румунів, словаків, циган.

Великим досягненням останніх років є синтез результатів дослідження танцю. Це книга Л.Фелфьолді — Е.Пешовара "Музична традиція угорського народу та його етнографічних груп". — Буд., 1999 та стислий Словник фольклорного танцю (укладач: Д. Палфі. Буд., 1997).

Англійською та угорською мовою підготовлена праця про особистості танцюристів Дьордь Мартін. Огляд досліджень угорських фольклорних танців (Dance Studies Vol.6. 9-45).

До публікації готуються дослідження танців з різних регіонів (Реткьоза, Ваша, хорового танцю тощо).

Угорський етнографічний музей у Будапешті (Magyar Néprajzi Múzeum) існує 125 років і відіграє значну роль у культурному житті країни. Близько 250 000 артефактів, мільйони рукописних записів і друкованих документів, а також (400 000 фотографій, слайдів, тисячі годин аудіо- та відеозаписів фільмів — складають найбільше і найважливіше джерело матеріалів угорської етнографії. Багато з того, що відомо про традиційну культуру угорського народу, трансформацію його способу життя і матеріальної культури, завдячує цьому зібранню. Міжнародна колекція Музею пропонує таку картину культурного розмаїття людської раси, її традиційного і частково сучасного обрисів, яку не можна віднайти в жодному зібранні Угорщини. Розміри і цінність колекції Музею є унікальною в Центральній Європі.

Етнографічний музей публікує кілька серій видань. Щороку виходить "Етнографічний огляд" (Néprajzi Értesitó). З 1998 р. — періодичне видання "Табула"(Tabula), що складається з двох буклетів на рік, і яке має стати відкритою трибуною для висвітлення всіх сучасних тенденцій розвитку етнографії, європейської етнології, антропології, культурного дослідження та історичної антропології. Дані про багату колекцію артефактів, що знаходяться в Музеї, публікуються в "Каталогах матеріальної культури Етнографічного музею"(A Néprajzi Múzeum Tárgykata-

lógusai") і в серії книг "Угорське народне мистецтво" (Magyar Népművészet/, а також в каталогах і путівниках виставок. Серія "Fontes Musei Ethnographiae" в основному дає доступ до джерел архівної колекції Музею, як і видання "Series Historical Ethnographiae", спрямовані на історію етнографічних досліджень. Бібліографія публікацій Музею зосереджена в томах "Колекція Етнографічного музею" (A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei"). У наш час Етнографічний музей має постійну виставку "Показ традиційної культури угорського народу", що складається з 13 залів і вміщує близько 3 000 артефактів і документів, ілюструє традиційну матеріальну культуру, характерну для Угорщини до індустріальної революції. Крім постійної, в Музеї діє кілька тимчасових виставок. Інші виставки мають за мету привернення уваги широкої публіки. Цікавими були спроби паралельної демонстрації угорських та міжнародних матеріалів. Таким прикладом є найбільша з досі діючих виставок "Образи часу"(Időképek"), яка була відкрита 31 грудня 2000 р. діяла протягом року. Вона є експериментом, як у виборі теми, так і в методах репрезентації та дизайну. Директорами Музею свого часу були такі відомі вчені, як Іван Балашша, Тібор Бодрогі, Тамаш Гофманн, Тамаш Гофер. Зараз Музей очолює Золтан Фейош, який у 2000 р. опублікував праці "Наукові перспективи етнографічних зібрань" та "Зібрання Етнографічного музею". З останніх видань слід назвати роботу А.Селмеці-Ковача "Розділи з історії Етнографічного музею" та укладений Селмеці й Е.Сачваї каталог англійською мовою "Folk Kulture of the Hungarians". — Буд., 1997.

Фольклор та етнографія в Угорщині займають значне місце в системі вищої освіти. У Будапештському університеті ім. Лоранда Йотвеша існують дві кафедри: кафедра фольклору та кафедра предметної етнографії. Крім того, при університеті утворено спеціальний відділ досліджень культурної антропології.

Інститути етнографії існують в Дебреценському, Сегедському та Печському університетах, окремі курси з даних дисциплін викладаються в інших вищих освітніх закладах Угорщини. У Дебрецені виходить серія видань під назвою "Фольклор та етнографія".

Кафедру фольклору Будапештського університету очолює відомий фольклорист Вільмош Фойкт, який в числі інших праць підготував підручник з фольклору.

У 1998 р. вийшло у світ розширене, доповнене перевидання підручника "Угорський фольклор" (Magyar folklór"). Окремі розділи написані відомими вченими, спеціалістами даної області знань, зокрема, розділи "Загальні проблеми фольклору й фольклористики", "Балади", "Лірика" підготовлені І.Катоною. Разом з Фойктом він написав розділ "Стилістика й естетика фольклору", що складається з трьох частин: стиль, віршована форма, естетика. Розділ "Народні вірування та народна релігійність" написаний Е.Бартою та ін. У підручнику враховані нові досягнення науки про фольклор, її зв'язок з іншими суміжними дисциплінами. Тут йдеться про роль контексту в усному тексті, який виступає як рамки трактування і включає мотивації, що впливають на особистість, активізуються в ній, готовність до відтворення, стимулювання до творення, змінюваність тексту. Контекст з його конкретною фізичною даністю (простір, учасники, намір повідомлення) є тим, що крок за кроком спрямовує організацію тексту, ставить перед нами текст не як автономну текстову одиницю, а перетворює процес в акт, дію. Таким чином, у даній роботі неодноразово підкреслюється, що не можна відривати фольклорний твір від ситуації його виконання.

У 2000 р. вийшла збірка праць "Фольклористика у 2000 р. Фольклор — література — семіотика. Праці до 60-річчя В.Фойкта. 1—2 т." — Буд., 2000.

Поза межами Угорщини було видано підручник "Основні поняття угорської народної культури. Фольклор. Матеріальна культура. Укл. Я.Демень". — Клуж, 1999.

Щодо фольклорно-етнографічних видань в цілому, то вони включають велику кількість регіональних збірок текстів з усієї території Угорщини. Це можуть бути видання окремого фольклорного жанру, окремої місцевості, певного оповідача, тощо. Напр. "Абеце Дравасьога. Етнографічний і фольклорний регіональний словник. Укл. К.Лабаді", 1996; З.Мошер. Оточили мене пісні: Збирач і поет-пісняр Гергей Цучок." — Жамбек, 2000; "Людину розумію з одного слова. Народні оповідання з Красного. Зібр., опубл. М. Мітрулі."—Секешудвархей, 1999; "Казки Шандора Яс-Фарагу".—Ясберень, 1996.

Продовжує виходити матеріал в серії "Нова збірка угорської уснопоетичної творчості" (Új Magyar Népköltészi Gyüjtemény): "Народна поезія Барасаї".—Буд., 1994; "Тексти народних вірувань. К Веребеї".—Буд., 1998 та ін. Вийшли окремі томи з етнографії області Гьомьор — народна пісня, ігри, родинна обрядовість, паремії, зокрема збірка "Етнографія Гьомьора XLVIII. Прислів'я та приказки одного хлібороба."—Дебрецен, 1996, укладена відомим фольклористом та етнографом професором Золтаном Уйварі, колишнім завідувачем кафедри етнографії Дебреценського університету, якому в числі інших праць належить фундаментальне багатотомне дослідження про маску в Угорщині. У цій же серії вийшла збірка "Надгробні прощання у фольклорі південно-гьомьорських сіл. II" (Дебрецен, 1995), підготовлена Е.Бартою, який зараз очолює кафедру.

Виходить досить багато матеріалів по епічних жанрах фольклору — казках, переказах, народних віруваннях, оповіданнях тощо. З'явилося немало збірок історичного фольклору, зокрема про окремі видатні особистості — Лайоша Кошута, Яноша Гуняді та ін. З останніх можна назвати "Говорять у світі, що ми угорці... Угорські історичні перекази. Ред. і автор вступ. слова І.Ландграф." Буд., 1998; "Джерела відьомства в Угорщині. Під ред. Й.Бешшенеї."—Буд., 1997; "Чаклування і дієта: казки, казкарі, мотиви". Під ред. І.Болдіжара."—Буд., 1997; "Герої та мученики, Перекази та спогади про визвольну війну. Укл. А.Дьомьотьор, І.Кріза".—Буд., 1998; "Святий Іштван в народній традиції". Підг. З. Мадяр.—Буд., 2000.

Особливе зацікавлення дослідників останнім часом викликають народні вірування, демонологія, народні релігійні уявлення, езотерика тощо. Це праці "Поміж святим і мирським. Храмове свято в Нижньому Сегеді." Укл. Б. Пустаї".—Сегед, 1999; "Екстатичний сон, видіння. Релігійно-етнологічні поняття в науковому трактуванні". Ред. Е.Поч".—Печ,1998; "Предки, чаклуни-талтоші, святі. Праці з фольклору гонфоглашу та часів Арпада. Укл. Е.Поч та В.Фойкт".—Буд., 1996; Л. Шашварі "Русинські традиції в етнографії наших греко-католиків".—Буд., 1996. Науковців і далі продовжує хвилювати питання про давній східний спадок і європейскість угорської культури — "Східна спадщина — західна культура", друга збірка етнографічних, музичних, літературних праць, під ред. Л. Вардяша. — Буд., 1999. Зацікавлення викликають розвідки про роль жінки в суспільстві, зокрема праця, І.Кюллеш "Традиційна роль жінки в популярній культурі та фольклорі". — Буд., 1999. Популярним є і питання символіки в народній і професійній культурі — "Символіка: символи, мотиви, теми у всесвітній і угорській культурі", ред. Й. Пал та Е.Уйварі, 1997.

Традиційним для угорців є вивчення етнічних груп своєї країни, яке вже має

значні досягнення у дослідженні слов'янських етнічних груп, німців, румун. Протягом останнього десятиліття ці дослідження поширилися на циган, євреїв, є окремі праці по фольклору та етнографії поляків, вірмен та ін. національностей. Останнім часом вийшли, зокрема, праці: Ф.Глац "Цигани в Угорщині". Буд., 1999; Й. Тілковскі "Національна політика в Угорщині у XX ст."— Дебрецен, 1998; збірка праць "Національні культури на зламі століть: шанси, можливості, заклики."—Буд., 2001. Продовжують виходити збірки фольклору та наукові дослідження. Це, наприклад, народна проза оповідачки-хорватки А. Гідег, зафіксована відомим дослідником югословянського фольклору Е.Еперйешши ("Янош Гуняді написав листа..."—Буд., 1998). Під редакцією Еперйешши виходить серія "Угорські національності" (A Magyar nemzetiségei), де публікуються праці про етнографію, фольклор, історію, культуру угорських національностей. Остання збірка вийшла у 1998 р. і вмістила розвідки про греків, болгар, поляків, русинів та ін. Продовжують виходити у світ збірки досліджень про окремі етнічні групи — "Етнографія словаків в Угорщині" (Narodopis Slovakov u Mad'arsku), "Етнографія південних слов'ян в Угорщині" (Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj) та ін., останні збірки з'явилися в 1998 — 1999 рр. В Угорщині проводилися конференції з цих питань. Крім вищезгаданих можна назвати конференцію "Словаки в комітаті Гевеш".—(Кішнан, 1995); "Народи вздовж Мури".—Надьканіжа, 1997; "Нові результати досліджень міжетнічних зв'язків в південно-східній Угорщині".— Мішкольц, 1995 та ін. З 1975 р. в Угорщині систематично (що три, п'ять років) відбуваються міжнародні конференції з дослідженя національностей — фольклору та етнографії, культури, історії тощо. Місцем конференції не випадково вибране містечко Бекешчаба, де проживають різні етнічні групи, й місцевим музеєм ведуться дослідження по збиранню фольклору та етнографії. Традиційно тут розглядається здебільшого матеріал географічно та історично близьких до угорців народів — словаків, румун, сербів, німців, українців-русинів та ін. Остання конференція (вересень 2001) мала назву "Національні культури на зламі століть: шанси, можливості, заклики". Тут прозвучали доповіді про проблеми культурної ідентифікації, культурної автономії, міжетнічних зв'язків, мультикультурного існування.

Угорська етнографія і фольклористика, будучи органічною частиною європейської і світової науки, враховуючи її останні досягнення, разом з тим у наш час продовжує розвивати далі свої кращі традиційні надбання, шляхи і методи, створювати синтетичні, узагальнюючі праці, що характеризуються високим рівнем подачі й обробки матеріалу.

[1] У числі інших йому належать дослідження "Історія угорської культури". - Буд., 1998; "Селянське обуржуазнення та регіональний поділ народної культури (1880-1920)". - Дебрецен, 1990.

[2] Див. роботи: Паладі-Ковач А. Періоди культури угорського тваринництва. - Буд., 1999; Etnic traditions, classes and communities in Hungry. - Буд., 1996 та ін.

[3] З останніх праць Барни слід назвати "Святі - особистості, що спрямовують релігійне життя". Буд., 1998.



Київщина.
Художня реконструкція
Зінаїди ВАСІНОЇ.

м.Лебедин Одеської обл.
Художня реконструкція
Зінаїди ВАСІНОЇ.



Молодуха.
С.Краснопілка Уманського району Черкаської обл.
Художня реконструкція Зінаїди ВАСІНОЇ.



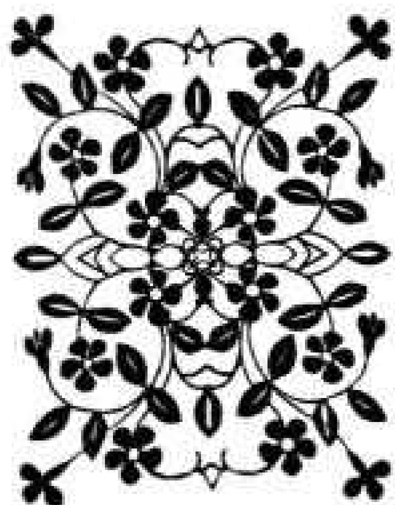
Вив'язана молодиця.
С.Краснопілка Уманського району Черкаської обл. Художня реконструкція Зінаїди ВАСІНОЇ.



Молодуха.
С.Краснопілка Уманського району Черкаської обл. Художня реконструкція Зінаїди ВАСІНОЇ.



Сім'я Герасименків.
Уманський район Черкаської обл.
Художня реконструкція Зінаїди ВАСІНОЇ.



СЛОВО ПРО ІСТОРИКА ТА ЕТНОГРАФА

Максим **РИЛЬСЬКИЙ**

"Країна повинна знати своїх учених". Цю незаперечну істину ми не раз читаємо на сторінках наших газет. Одначе здебільшого про наших учених, як і про людей літератури та мистецтва, як і про визначних та великих людей минулого, ми здебільшого говоримо тільки в зв'язку з ювілейними датами. Крім того, явну перевагу віддає наша громадськість і наш загальновизнаний штаб науки на Україні, Академія наук УРСР, представникам наук технічних, колосальну вагу яких я ніяк не хочу та й не міг би применшити чи похитнути. Представники суспільних чи то гуманітарних наук стоять, так би мовити, в затінку. А треба ж пам'ятати, що в національних академіях СРСР, якою є й наша українська, саме гуманітарні науки в першу чергу виявляють їх обличчя. Не можна не підкреслити й те, що суспільним наукам належить надзвичайно важлива роль в боротьбі проти всіляких буржуазних реакційних теорій, ворожих нашому народу, соціалістичному суспільству.



М.Т.Рильський. Фото 1958.

Останнім часом ми помічаємо все більшу увагу керівництва АН УРСР до суспільних наук та інститутів, у яких ці науки представлені. Це можна тільки привітати.

В галузі гуманітарних наук на Україні працює багато високошановних видатних вчених і старшого, і молодших поколінь. Є у нас обдаровані досвідчені літературознавці, мистецтвознавці, етнографи. Щодо історії, то радянська українська суспільність має повне право пишатися такими представниками цієї науки, як І.П.Крип'якевич, М.І.Супруненко, Ф.Є.Лось, П.А.Лавров, М.А.Рубач, К.Г.Гуслистий та деякі інші. Я близько знаю роботу К.Г.Гуслистого, і саме в порядку тези "країна повинна знати своїх учених" хочу сказати про нього кілька слів.

Виходець з робітничої сім'ї м. Запоріжжя, Кость Григорович Гуслистий уже понад 30 років працює в галузі історії України. Він належить до покоління українських радянських істориків, яке брало участь у створенні сучасної

К.Г.Гуслистого в заступники, щоб узявся за етнографію?" — "З радістю!" — задоволено вигукнув Рильський.

1954 р. Костя Григоровича Гуслистого було призначено заступником директора Інституту і завідувачем відділу етнографії. З цього часу спільними зусиллями М.Т.Рильського і К.Г.Гуслистого, цілеспрямованою науковою діяльністю колективу відділу етнографії було справді відновлено всестороннє наукове дослідження багатовікових надбань українського народу в матеріальній культурі та громадському побуті. Уже в 1954 р. на подання відділу етнографії Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії, підписане М.Т.Рильським та К.Г.Гуслистим, Президія Академії наук прийняла рішення про підготовку фундаментальної історико-етнографічної монографії "Українці". Керівником авторського колективу було призначено К.Г.Гуслистого.

На наступні роки одним з найважливіших завдань, зв'язаних з вивченням історії культури і побуту українського народу, планувалося створення "Українського історико-етнографічного атласу" — широкої панорами художньо-картографічних матеріалів з різних галузей української народної культури і побуту. Виконання такої праці активізувало експедиційну діяльність відділу, пошукову роботу в історичних та краєзнавчих музеях України і поза її межами. Актуальним завданням було визначено також написання узагальнюючої праці "Історія української етнографії".

Цей, навіть неповний перелік проблем, наукове виконання яких успішно забезпечував етнографічний відділ Інституту, — свідчення спільної науково-організаційної праці вчених-однодумців М.Т.Рильського і К.Г.Гуслистого. К.Г.Гуслистий як керівник відділу етнографії не обходився без порад Рильського, перевірки своїх ідей, планів і дій на його думці. М.Рильський завжди уважно вислуховував К.Гуслистого: йому не байдужим було наукове життя етнографічного відділу, ентузіазм і наполегливість Костя Григоровича у боротьбі за відродження етнографічної науки. Їхніми спільними зусиллями 1957 р. було засновано перше повоєнне в Радянському Союзі фольклорно-етнографічне видання — журнал "Народна творчість та етнографія", головним редактором якого до липня 1964 року був М.Т.Рильський, а К.Г.Гуслистий — членом редколегії до 1972 р. Визначивши профіль видання, вони слідкували за добором матеріалів і авторів, визначали актуальність і наукову вартість кожної статті, брали участь у зустрічах з читачами журналу, пропагуючи його.

М.Т.Рильський поважав К.Г.Гуслистого як свого заступника і довіряв йому. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії часто потерпав від критики офіційних кіл, неодноразово був під загрозою реорганізації, а то й закриття. Максим Тадейович, часто виїжджаючи в службові відрядження, залишав "на сторожі" Інституту Костя Григоровича і був спокійний, бо знав, що Гуслистий як своє життя берегтиме ІМФЕ, виплеканий ними.

У своєму останньому листі з лікарні до Костя Григоровича Максим Тадейович писав: "Дорогий Костю Григоровичу! Дуже ви мене схвилювали, прийшовши провести мене — та ще й з квітами!.. Я скучив за звичайним життям "на волі"..., за інститутом... Обіймаю Вас міцно... Ваш М.Рильський*.

м.Київ

* Максим Рильський. Зібрання творів у двадцяти томах. - Т. 20. - С. 540-541.



МУЗИЧНО-ПОБУТОВЕ ЖИТТЯ МІСЬКОЇ МОЛОДІ ГАЛИЧИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ.

(За матеріалами мемуарної літератури)

Оксана ШЕВЧУК

Молодіжні музичні зацікавлення українців у минулому не були об'єктом спеціального наукового вивчення. Тематично наближені статті, розвідки, окремі відомості з різних джерел потребують ще значної пошукової роботи, систематизації та вивчення. Так, скажімо, до важливих джерел висвітлення молодіжного музикування в минулому слід віднести колядки і щедрівки дохристиянського періоду, архітектурні і літературні пам'ятки Київської Русі XI ст., у яких зафіксовано живі картини синкретичного мистецтва скоморохів, а також віршову й пісенну творчість мандрівних школярів і дяків XVII-XVIII ст.

У колядках і щедрівках знаходимо перші згадки про молодіжні гурти та поділ на статеві групи (700 молодців і 700 дівочок, мотив трьох сіл зі старими людьми, парубочками та вікданицями), про мандрівні й осілі групи хлопців-молодців, купців (колядників), чужожонців, боєві загони та ін. Такі мотиви і сюжети, за твердженням фольклориста, етнографа і культуролога К.Сосенка, належать до праісторичних часів[1].

В історії давньої української культури і освіти XVII-XVIII ст. колоритним явищем були мандрівні дяки — бурсаки, спудеї, бакаляри, миркачі, пиворізи тощо. Їхні вірші і пісні, здебільшого створені рідною мовою, дають яскравий зріз тодішньої демократичної повсякденності і становлять цікавий, ще мало досліджений музичний пласт, що виріс на з'єднанні книжної і народної, релігійної і світської традицій, сміхової і серйозної, високої та низької культур.

Питання вивчення побутування музики у XIX ст. пов'язане з більшою диференціацією міського суспільства на соціальні групи, окремі верстви. Серед них молодіжне середовище — неоднорідна соціальна група, оскільки визначається різним соціальним походженням, освітнім цензом, професійною орієнтацією та найбільш динамічно реагує на суспільні, історичні, економічні, політичні події і зміни тощо. Безпосередні прояви активності молоді є відображенням її світоглядних і культурних потреб та орієнтирів. У цьому контексті свою специфіку і особливості має аналіз музичної ситуації, що склалася в другій половині XIX ст. в Галичині у середовищі молоді, а важливим джерелом є мемуарна література.

Дана тема в своїй суті визначається відповідною культурною спрямованістю, зумовлена історично, національно та соціально. Культурно-естетичне коріння міського молодіжного побуту слід шукати в належності українців до одного з найспівучіших і наймузикальніших народів. Тому музикування, зокрема спів (сольний і хоровий) — це природна і органічна частина духовного світу нації, воно становить суть естетично-художніх бажань, поривань і переживань українця. Це дозволяє розкрити різні типи молодіжного музикування в побуті, школі, суспільно-політичному та суспільно-громадському житті.

Події 1848 року викликали хвилю надзвичайного духовного піднесення народу Галичини, ейфорію національно-патріотичних почуттів та ілюзій. Галицька молодь стала виразником нових політичних ідей, вона органічно сприйняла атрибути національної символіки (герб — галицький лев, синьо-жовтий прапор, гимн "Мир вам, браття, всім приносим"), з особливою легкістю та симпатією підхопила моду вдягатися у стилізоване під "руський одяг" вбрання, демонструючи у такий спосіб свої національні симпатії. За музично-розважальний орієнтир відтепер для молоді стали народні

танці — коломийка та козачок. На це звертає увагу І.Крип'якевич в Історії української культури: "На "вечірній забаві" у митрополичій палаті у Львові 1849 р. були "всі невісти і діви в одежах русько-народних". Тут "молодь танцювала коломийку й козачка"[2]. Для означення цього періоду вчений вжив термін "національні маніфестації", підкреслюючи, таким чином, його яскравий романтичний характер, емоційно-щирий та ідейно-переконливий за своєю сутністю.

Суспільно-політична ситуація, що склалася у 1848 році, знову повторилася в 60-і рр. Після проголошення конституційного патенту (20.10.1860), а 1861 р. — виборів до сейму, та особливо після поразки польського повстання 1863 р., коли пропольські симпатії були надто виразні і не було "інтелігентського руського дому", де би (...) не лунало "Z dymem pozarow" і т.п. польські пісні, активізувалося національне життя, і роль молоді у цьому величезна[3]. Але, як і 1848 р., молодь реагувала на політичні події ще досить формально. Наприклад, русини-богослови вдягалися в козацький стрій, розкладали ватру і співали вівчарських пісень. У стінах семінарії вони не хотіли поміняти свитку на священичу реверенду[4]. У подібний спосіб протестувала і решта молоді. За соціальним походженням це були "виключно сини напівспольщених інтелігентів (...), які прихильно ставилися до його (народу) мови, пісні й одежі"[5]. Симпатії до русинів і антипатії до поляків висловлювалися і в той спосіб, коли молодь, гуртуючись у кав'ярнях, замовляла грати коломийки, які танцювала навколо більярдів[6]. Автори цитованої розвідки відносять цей тип протесту до етнографічно-формального націоналізму.

Але вже середина 60-х рр. позначена "кадровими" змінами, зокрема поновленням університету власне українською молоддю. Вже 1865 року до неї належало 160 осіб т.зв. "світських академіків"[7]. З тернопільської гімназії приходять брати Барвінські Олександр (філолог) та Осип (теолог), А.Січинський (правник), із станіславівської — В.Навроцький (правник), Є.Желехівський (філолог), М.Бучинський (правник), Кость Горбаль (один із перших міщанських синів навчався в університеті) тощо. Вони об'єднуються довкола газети "Правда" (1867) і переходять до утворення самостійних статутних товариств. Спочатку це була "Академічна Бесіда" (1870-71), до якої належали І.Франко і М.Павлик, "Академічний кружок" (1870) москвофільського напрямку з власним друкованим органом "Друг", "Дружній лихвар" (позичкове товариство, 1871). Якщо між цими товариствами загалом було багато розбіжностей, то позитивне консолідуюче значення мали спільні бали, музикально-декламаційні вечорниці тощо.

Вже у 70-і рр., а тим більше у 80-і рр. загальна ситуація змінюється, пробуджується громадське життя, розвиваються і міцніють національні почуття і переконання, усталюється календар загальнонаціональних свят, розширюється мережа освітніх закладів, поруч з богословами фахову освіту одержують правники, техніки, медики; налагоджуються сталі суспільно-культурні та політичні контакти зі Східною Україною, з'являється особливий пієтет до видатних постатей Галичини і Великої України. Ініціатором багатьох суспільно-культурних змін стає молодь. Значні зрушення у молодіжному русі пов'язують з діяльністю "Академічного Братства" (1882-1896), при якому вже 1883-го було засновано Філософський та Музичний гуртки, а 1884 року — Комітет мандрівничий. Останній увійшов в історію як організатор знаменитих артистичних мандрівок по Галичині та Буковині, які відігравали дуже позитивну культурно-просвітницьку, національно-патріотичну і загалом консолідуючу роль у тодішньому суспільстві (1883—1884 — за участю І.Франка, 1885-1886 — очолювані О.Нижанківським). Особливо знаменитими стали артистичні виступи хору академічної гімназії. Хор діяв при Товаристві ремісників "Зоря" (1885) і повнокровно репрезентував передусім галицьку хорову музику, зокрема близько 50 творів зі збірників чоловічих квартетів "Боян" та "Кобзар", які щойно з'явилися друком.

До виступів цього хору приурочені також перші контакти між студентами Галичини і Києва. Про це згадував у своїх "Спогадах" К.Студинський[8]. Відомо, що на кошти Київської Громади до Галичини щороку відряджали двох студентів для знайомства з українським культурним життям. З іменем одного з найактивніших молодих київських студентів Костем Арабажиним пов'язана поява у репертуарі хору пісні "Погуляєм сю ніч",

опрацьованої О.Нижанківським. Під назвою "Пісня київських студентів" її було видано як додаток до Бібліотеки Музикальної.

З 1888 по 1891 рр. відбувся так би мовити, другий тур артистичних мандрівок хору під диригуванням О.Нижанківського — улюбленця музичних кіл Галичини. З 1889 р. змінюються організаційні форми мандрівок і передусім створюються компактні хорові групи, т.зв. "дванайцятки", а згодом "шістнайцятки". До концертів заздалегідь готуються, орієнтуючись на відповідну програму, позбавлену випадковостей та довільностей. До хорового співу долучається виконання інструментальної музики і тут заявляє про себе ще один улюбленець тодішнього музичного молодіжного оточення — цитрист Є.Купчинський. Його виступи включають Дивертисмент з "Різдвяної ночі" М.Лисенка, "Венеціанський Карнавал" Умлявфа для цитри з фортепіано, Попурі з народних пісень та ін.

Виступи хору мали успіх серед українців та серед поляків, про що свідчать відгуки тодішньої преси (газета "Діло" цитувала доброзичливі відгуки польської критики). Священики латинського обряду всіляко сприяли проведенню концертів української молоді в провінції. Кожний такий концерт завершувався спільними співами та танцями. Зростав авторитет музичних русинів і перед польською інтелігенцією. Так, з інтересом поставилися до виступів хору студенти і професура Львівської політехніки (українських студентів-політехніків у 80-і рр. майже не було), оскільки загалом спостерігався загальний інтерес до мистецького і літературного життя українців.

Вельми цікавим документом, хоча й обмеженим хронологічно, є фрагмент Щоденника (1888-1889) Є.Купчинського[9]. Тут відтворено атмосферу молодіжного середовища Галичини, яка увібрала відгомін тодішніх людних комерсів, громадських музично-декламаційних вечорниць, пахощі молодіжних танцювальних вечірок з залицяннями, закохуваннями та розчаруванням на тлі темпераментних коломийок, знайомих кадрилей і шалених вальсів. Є тут згадка про Selwesternacht (новорічну ніч), яка включала відвідини театру Скарбка, кав'ярні "Нафтуля", пив'ярні Шимона Федоровича та ще Salzberg і Піонтерка, які своєрідно і дещо незвично змальовують дозвілля молодих семінаристів. Нерідко артистична душа цитриста та богослова Є.Купчинського задля концертів, театральних вистав, міських вечорниць легковажить навчанням, через що його ледь не відраховують з семінарії.

Щоденник розкриває ще один цінний аспект тодішнього молодіжного побуту — власне саме середовище, куди входили брати І. та М.Бачинські, Й.Дрималик, А. та С.Крушельницькі, Й.Партицький, О.Нижанківський, В.Садовський, К.Студинський, К.Штоль та ін. Тоді у 80-і рр. вони — активісти молодіжного хорового руху, а — згодом громадсько-культурні діячі, адвокати, політики, музичні критики, літературознавці, всесвітньовідомі співаки.

Про те, що молодіжний рух міцнів і вже мав значний вплив на суспільне життя, свідчили події 1889 року, коли міністр освіти Гавча видав розпорядження, яке обмежувало діяльність академічних товариств. Тоді відбулося спільне віче студентів університету, політехніки, ветеринарії і рільничої академії з Дублян біля ратуші у Львові, а наступного дня організовано на вулицях міста "гусак" протесту, під час якого вперше заспівали гимн "Шалійте, шалійте, скажені кати" (сл. О.Колесси на музику хору норманів з опери "Купало" А.Вахнянина[10]).

Українська молодь також відвідувала молодіжні товариства, як наприклад, "Czytelnia Naukowa", що гуртувала поляків та євреїв. Тут бували Франко, Ганкевич, Охримович, Євг.Левицький. На спільних "Гербатках" вони читали виступи на різні теми, музикували та слухали народні пісні у виконанні Франка[11]. Зокрема слід додати, що українська молодь, маючи гарні голосові дані, охоче співала у польських хорах. Крім того, незвичайна популярність у Галичині коломийки підтримувалася не лише русинами-українцями, але й поляками. Їх опрацьовували польські композитори та різні аранжувальники. Тобто, попри конфронтацію, яка більшою мірою стосувалася політичних, економічних і культурних інтересів краю, на побутовому рівні між українцями і поляками завжди панували дружні приятельські стосунки.

Важливе місце у молодіжному русі Галичини належало віденському осередку. 1866 року тут за ініціативою А.Вахнянина було організовано товариство "Січ": світські академіки пристали до Товариства українських богословів, очолюваних І.Пулюєм. Спочатку Товариство мало розважальний

характер ("забавове"), а в 1873-77 рр. було перетворене на літературно-наукове. Специфіку його існування і діяльності як і багатьох слов'янських товариств визначала, зокрема, молодіжна атмосфера. З виразним національним обличчям і відповідно репрезентованим культурним досвідом, ці молодіжні об'єднання мали позитивний вплив на русинів-січовиків, але, в свою чергу, не відгороджувалися від культурних пропозицій галичан. Тому, за словами А.Вахнянина, на початку головною метою товариства "Січ" "було сходитися зі славянськими студентами і репрезентувати поміж ними Русь нашу як окремий народ, знакомити їх з нашою мовою, нашою піснею та літературою"[12]. І тому, коли 1866 року січовики урочисто відзначили 5-і роковини смерті Т.Шевченка, серед гостей були присутні члени різних товариств, зокрема, чеських "Славія" та "Моравія", словацького "Татран", хори — "Велебії", сербський "Зоря", словенський "Триглава", польський "Огніско", болгарський "Балкан". Тут прозвучали декламація з "Невольника" Т.Шевченка та руські мелодії в інструментальному виконанні[13]. Січовики разом з віденськими семінаристами організували хор, яким керував Т.Скобельський. Маючи гарний голос, він і А.Вахнянин часто співали дуетом в супроводі гітари. На одному з чеських комерсів виконували "Ой сів пугач на могилі", "Думу про Морозенка" та чеські пісні[14].

Д-р Я.Окуневський, також колишній член "Січі" згадував, що у 70-і рр. XIX ст. після першої нагінки на соціалістів у Галичині молодь влаштувала у Відні вечорниці, де співала заборонених пісень, як наприклад, "Ми в луг підем всі з косами і як станем враз". Автор фіксує таку деталь тих далеких вечорниць: німецькі панянки грали на них коломийки і шумки[15].

Про цей період залишили свої спогади учасники тодішніх подій, а згодом відомі музиканти, громадські діячі, поети, фольклористи тощо. Перші згадки про різні форми музикування зафіксував А.Вахнянин у "Споминах про житя". Тут автор звертає увагу на кілька типів світського музикування: 1) в середовищі греко-католицьких священиків у 30-і рр. XIX ст.; 2) музикування музично здібної молоді в осередку композитора І.Лаврівського в середині XIX ст.; 3) музикування молодих богословів на пленері у різних куточках стародавнього Львова та його передмістях. Зазначимо, що молоді гімназисти були людьми національно свідомими, про що Вахнянин писав: "Вийшовши з гімназії, глаголили ми на всіх язиках, лише свого не знали. До сего треба добавити, що з шкільними товаришами ми говорили виключно по-польськи, на станциях по-польськи, на листі по-польськи, а по-руськи хиба з катехитом, на хорах в церкві"[16]. Називали себе при цьому русинами, але задля об'єктивності Вахнянин додає, "що поза тим були ми національним зером"[17]. Проте саме світська пісня ставала не просто елементом розваги, а чинником національного прозріння. Не маючи змоги відкрито музикувати, молоді юнаки дозволяли собі заспівати руських пісень "десь за містом або на "Підгірю" в саді Менцінських". Отоді можна було почути "Козак пана не знав з віку", "Як ніч мя покриє", "На долині при Чигрині", "Мир вам браття". Збиралася молодь також "в саді Яблоновської" (на Підгір'ю), на т.зв. "Будах" в Липовицькім лісі (...) та на Високому замку[18]. Автор спогадів відзначає, що музикували переважно в супроводі гітари, оскільки тоді, в 50-х рр., фортепіано "майже не знано в руських хатах". І хоча ніхто особливо у цей час не міг похвалитися професіональною грою на певному інструменті, у "Споминах" читаємо, що в родині Леонтовичів грали на скрипці, а Раставецькі і Войтовичі — на флейті. І далі підкреслює, що розважалися "переважно співом, грою і танцями в приватних домах при власній музиці"[19]. Про особливі симпатії музикуючої молоді до пісень Лаврівського і Вербицького згадував В.Матюк: вона "переписувала їх тоді в нотні книжки і вважала своїм скарбом"[20]. Такий спосіб поширення популярних пісень у побуті був типовим для усієї України другої половини XIX ст., що підтверджують і родинні персональні альбоми галицької молоді до 1914 року.

Цікавим документом, що зафіксував обставини аматорського музичного життя на Поділлі у 50-60-і рр. XIX ст., є спогади О.Барвінського[21]. Так, автор пов'язує перші паростки національно-культурного життя Тернополя з проведенням "Руского балю" на поч. 60-х рр. Його учасниками були священичі роди з усього Поділля (про світську інтелігенцію тоді ще не йшлося), а

також старші учні-русини[22]. На жаль, автор не торкається музичної частини цього першого балу, натомість детальніше зупиняється на ролі і значенні Громади (1864), яка виникла у Тернополі слідом за Львівською (1863). За словами автора, вона "була справдешньою школою науки, рідної мови, літератури й історії"[23]. Тут вивчали історію Львова, України, знайомилися з матеріалами петербурзької "Основи" та "Записок о Южной Руси" П.Куліша, а також вивчили і співали пісню Т.Падури "Козак пана не знав з віку", "Ще не вмерла Україна" і "Вже більше літ двісті як козак в неволі" (сл. А.Свидницького)[24]. Дві останні пісні запозичені від Лева Лопатинського, який 1864 року повертався з Києва до Львова і завітав до Тернополя[25]. Крім того, Барвінський називає збірники Ж.Паулі та Вацлава Залеського, які користувалися популярністю серед музикуючих.

У цей період, як бачимо, зароджувалися перші несміливі паростки національного молодіжного руху на Тернопільщині, натомість 70-80-і рр. проходять під знаком налагодження постійних контактів з львівським мистецько-культурним світом. У цьому контексті йдеться про т.зв. руський концерт (1882) за участю львівських і місцевих аматорських сил, зініційований О.Барвінським, артистичні мандрівки хору "Академічного братства" зі Львова, контакти з молоддю зі Східної України (1885), Костомарівські вечорниці (1885), нарешті, на цей період припадають перші аматорські кроки сестер Крушельницьких в рамках хору, організованого і очолюваного А.Крушельницьким — батьком Соломії та дружиною О.Барвінського Євгенією.

Спогади О.Барвінского доповнюють фактологічні матеріали зі статті К.Студинського[26], які також стосуються аматорського хорового та інструментального музикування гімназистів у 70-і рр. XIX ст. Автор згадує, що співали в усіх гімназійних концертах і заупокійних богослужіннях, влаштовували якісь "тайні концерти" в Дяківці над ставом[27]. При гімназії діяв також оркестр, який разом з хором, окрім концертів у гімназії, виконував "серенади" професорам у надвечір'я їх іменин[28]. На жаль, автор оминув питання музичного репертуару.

І.Франко, згадуючи про роки навчання у Дрогобицькій гімназії, торкнувся позакласної роботи гімназистів у так званих кружках, які, на його думку, позитивно впливали на формування особистості їх учасників, збагачували їх духовно та інтелектуально, а також розповів про аматорський хор. Він складався з учнів вищих класів, здебільшого "охочих та здібних до співу"[29]. "Цей хор із природи речі, — читаємо у спогадах, — був виключно руський, бо ученики латинського обряду, що ходили на службу Божу щонеділі та свята до латинського костела, слухали там гри органів та співу органіста і не потребували свойого власного хору"[30]. Засновником і диригентом хору був якийсь Стеців, що прибув до Дрогобича з Перемишля, з інших диригентів названо А. Ничая (згодом співзасновник і один з директорів "Народної торгівлі"), Коростинського, Гапоновича, Дрималика, Яцишина, К.Бандрівського, співаків Танчука, Коростинського (баси), Закревського (тенор, згодом соліст Московської опери). Більшість співаків, як і сам Франко, були знайомі з основами нотного співу. Згадує Франко також про позашкільний побут гімназистів старшого класу, які вже відвідували жидівські пиварні, де поруч з веселими розмовами дозволяли собі "товариські співи"[31].

У цих коротких спогадах Франко не торкається питання співочого репертуару хору, проте в окремих фольклористичних розвідках повертається до нього. Так, до улюблених пісень дрогобицьких гімназистів вчений відносить пісню "Бандурка"[32] і поширену серед галичан "Про Ревуху" Т.Падури[33].

Про музичний побут стрийських гімназистів розповідає у своїх спогадах Ф.Колесса[34]. Це період 80-х рр. XIX ст., коли хоровий репертуар характеризувався набагато більшою повнотою, аніж в середині XIX ст., зокрема і за рахунок творів Лисенка. Крім того, десять випусків "Музичної бібліотеки", видані 1885-86 рр., були значним підгрунтям для аматорського і організованого шкільного співу галицької молоді. Однак, незважаючи на нові можливості українського репертуару, молодь не відмовлялася від широко розповсюдженої у колишній Австро-Угорщині німецької, польської, чеської побутової музики, яку містили окремі пісенні і хорові збірники та яка активно пропагувалася. Так, великою популярністю серед молоді користувалася німецька хорова література, великий вибір якої містив збірник

"Regensburger Liederkranz" ("Регензбурзький вінок пісень") та пісні С.Монюшка[35] і В. Желенського зі збірки, виданої львівською "Лютнею", а також чеські і сербські хори в опрацюванні чеха А.Товачовського — диригента з Відня[36].

Ще 1876 р. І.Франко мав намір створити нариси з життя різних верств Галичини під заголовком "Галицькі образки", які вже 1878 р. видав під назвою "Rutency". У Передмові до них він окреслив сенс поняття рутенства, вважаючи його перехідним типом — таким, "що зазначує епоху розкладу та перевороту суспільного. Воно проявляється в різнорідних видах, різнорідне відповідно до різних темпераментів та ступнів освіти, та, проте, воно все однакове в своїй суті". Завершує письменник свої думки питанням на адресу рутенства: "Чи довге буде його панування і до чого воно доведе"...[37]

Мине ще кілька десятиліть, настане новий час для Галичини і в статтях, написаних на поч. XX ст. тон Франка набуде твердості і ясності. Ми ж, повертаючись до розмови про музичний побут в середовищі галицької молоді у другій половині XIX ст., підкреслимо наступне. Цей аспект побуту проймає собою частину життєвого історичного простору у його буденних, святкових, дозвіллєвих, громадсько-товариських вимірах і дозволяє відтворити духовно-естетичну атмосферу і колорит того часу. На цьому шляху молодіжного життя видно, як крізь його початкові несміливі спроби, несвідомі потяги і кроки до свого — іншого — ліпилася, вибудовувалася українська буденність і щораз сміливіше, виразніше і своєрідніше вона заявляла про себе; і молодь — її косій, репрезентант і законодавець на музичному видноколі — вже не могла схибити у багатьох інших суспільних ділянках — освітній, економічній та політичній.

[1] *Сосенко К.* Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. - Львів, 1928. - С.128.

[2] *Крип'якевич І.* Побут // Історія української культури. - К.,1994. - С.182.

[3] *Назарук О.*, Охримович І. Хроніка руху української академічної молоджи у Львові // Історичний огляд життя в студентських організаціях. - Відбитка з ювілейного "Альманаха" віденської "Січи", виданого в 40-літню річницю заснованя товариства. - Зібрав і видав др. З.Кузеля. - Л., 1908. - С.11.

[4] *Там само.* - С.11.

[5] *Там само.* - С.7.

[6] *Там само.*

[7] *Там само.* - С.10.

[8] Спогади К.Студинського про О.Нижанківського. - ЦДІА у Львові. - Ф.362. - оп.1, од.зб.48. - С.14.

[9] Уривок Щоденника цитриста та композитора Євгена Купчинського з 1888-1889. - Олег Антонович. - // Записки НТШ. -Том CCXXXII. - Львів. -1996. - С.267-274.

[10] *Назарук О.*, Охримович І. Хроніка... - С.31.

[11] *Назарук О.*, Охримович І. Хроніка... - С.32.

[12] *Вахнянин А.* Спомини з житя. - Л., 1907. - С.78.

[13] *Вахнянин А.* Спомини про заснування "Січи" // "Січ". Альманах в пам'ять 40-х років основаня т-ва "Січ" у Відні. 1908 р. - С.9.

[14] *Там само.* - С.12.

[15] *Там само.* - С.192.

[16] *Там само.* - С.22.

[17] *Там само.*

[18] *Там само.* - С.28.

[19] *Там само.* - С.29.

[20] Ілюстрований музичний календар на рік звичайний. - 1906. - Львів. - С.66.

[21] *Барвінський О.* Спомини з мого життя. - Л., 1912.

[22] *Там само.* - С.42.

[23] *Там само.* - С.54.

[24] *Там само.* - С.56.

[25] *Там само.* - С.57.

[26] *Студинський К.* Із днів моєї юності // Ювілейна книга української гімназії в Тернополі 1898 -1998. - Тернопіль-Львів, 1998.

[27] *Там само.* - С.189.

[28] *Там само.*

[29] *Франко І.* Типи галицьких русинів із 60-тих та 70-тих минулого віку. Переднє слово // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. - Том 15. - К., 1978. - С.11.

[30] *Там само.* -С.10.

[31] *Там само.* - С.10 - 11.

[32] *Франко І.* Студії над українськими народними піснями. Том 42. // Фольклористичні праці. - К., 1984. - С.355.

[33] *Франко І.* "Пісня про Остафія Дашкевича". - Там само. - С.439.

[34] *Колесса Ф.* Спогади про Миколу Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників. - К., 1968. - С.435.

[35] Пісні Монюшка у свій час були дуже популярні серед поляків. Вони виникли як реакція на банальні французькі романси. За життя Монюшка вийшло 6 Співаників (1844 -1859), а 6 наступних вже після смерті композитора.

[36] *Колесса Ф.* Спогади про Миколу Лисенка // М.В.Лисенко у спогадах сучасників. - К., 1968. - С.435.

[37] *Франко І.* Типи галицьких русинів... - С.13 - 14.

ДОСЛІДЖЕННЯ ПОГРАНИЧ У ПОЛЬСЬКІЙ ЕТНОЛОГІЧНІЙ НАУЦІ

(За матеріалами журналу "Etnografia Polska" 1994-2000 pp.)

Ольга ПОРІЦЬКА

Пограничні зони — одна з найцікавіших проблем етнологічної компаративістики, яка може охоплювати широкий спектр проблем залежно від наукових завдань та об'єктивної ситуації, яка характеризує етнічні стосунки у пограничному просторі.

В умовах глобалізації актуалізуються питання самоусвідомлення, ідентифікації та самоідентифікації різних груп населення. Не випадково й етнологічна наука усе частіше повертається до питання самовизначення етносів та національних меншин, питання взаємовпливів і співіснування різних національних груп. Щодо польської етнології, то однією з найчастіше обговорюваних є проблема погранич, особливо це стосується східних кордонів Польщі — білорусько-польського та українсько-польського. Ідеться про так звані kresy, тобто території сучасних західнобілоруських та західноукраїнських земель, що входили до складу Польщі до 17 вересня 1939 року. Особливий інтерес польських дослідників до цих питань пояснюється й новою політичною ситуацією, що склалася після розпаду Радянського Союзу, й можливістю обговорювати ті проблеми, які раніше були табуйованими, хоча нуртували у суспільстві. Дослідження, про які йтиме мова, носять не суто етнологічний, а швидше етносоціологічний характер і охоплюють період від 1994 по 2000 рік.

Проблемам культурного самоусвідомлення була присвячена конференція "Зміни культурного самоусвідомлення населення пограниччя", що відбулася 4-5 грудня 1995 р. у Цєшині[1], де розглядалися питання самоототожнення, як а) ідентифікації з двома культурами (бікультуралізм людини пограниччя); б) ідентифікації з домінуючою культурою (проблема асиміляції), в) ідентифікації з власною національною меншиною (явища сепарації, етноцентризму за умови віднайдення і розуміння себе і своєї культури, не поєднаної з націоналізмом), так і г) відсутності (недостатності) ідентифікації з будь-якою групою (явища маргіналізації). Ішлося про те, що на пограниччях, чи в умовах проживання в іноетнічному середовищі, відбуваються процеси акомодації — зміни первісної системи уявлень, модифікації і реорієнтації цінностей, поглядів, модусів поведінки з огляду на їх непридатність в суб'єктивних оцінках і з огляду на нову об'єктивну ситуацію, що уможливлює дотримання культурних традицій[2].

Праця Дагнослава Демського "Налібоки й Налібоцька пуща — огляд подій і проблематика"[3] присвячена вивченню історії заселення цієї території Західної Білорусії та сучасному побутуванню католицького населення на означених теренах. Автор подає цікаву інформацію про етапи заселення цього краю з XIV ст. З давніх часів Налібоцька пуща була пограничною зоною проживання слов'ян і балтів. З XIV ст. тут почали з'являтися поляки — військовополонені, яких на ці землі селили литвини. Згодом, наприкінці XIV ст., польські лицарі, на той час зрівняні у правах із литовською шляхтою, стали на службу до війська Польсько-Литовської держави, отримуючи за це платню, у тому числі й земельними наділами у Налібоцькій пущі. Відтоді сюди почало прибувати багато шляхетських родин з Польщі. Часткове перенесення столиці з Кракова до Вільна сприяло й міграції ремісників із Польщі у напрямку Литви, особливо з Мазурів, Малопольщі, які осідали на території Налібоцької пущі. Тут розвивався також лісосплав, виробництво скла, згодом порцеляни. Таким чином, Налібоцька пуща

ставала контактною (певною мірою спільною) зоною проживання білорусів, поляків, литвинів. Тут і досі побутують етноніми, катойконіми, етнічні категорії "литовець", "литвин" "поляк", "жигун", "руський", "білорус", "центральник" (centralak), "кресов'як", "занемонець", "західник" (zapadniak). Існувала й збереглася відмінність між тлумаченням назв "литовець" та "литвин". "Литовець" означає етнічного литовця, тобто людину литовської національності; "литвин", згідно з місцевим тлумаченням, означає мешканця території історичної Литви без уваги на етнічне походження чи самовизначення, віросповідання (переважно це південні землі Литовської держави, приєднані до неї за Гедиміна та його синів). "Поляк", за місцевим визначенням, — особа римсько-католицького віросповідання, а також мешканець Польщі. "Білорус", окрім православного віросповідання, — мешканець Білорусі, раніше Білоруської радянської республіки. "Жигун" — людина з Бакшт (населений пункт на півночі Налібоцької пущі) чи "люди, що мешкають у північній частині пущі". Це була група, яка донедавна розмовляла мовою чи говіркою литовської мови. Інші категорії мають регіональний характер, наприклад,"занемонець" чи "дурні занемонці" — означення для жителів населених пунктів Налібоки і Деревна — це населення, що проживає на протилежному боці Німана, тобто головним чином Новогродщини; "центральниками" (centralak) називають поляків, мешканців Центральної Польщі чи загалом громадян польської держави. Натомість термін "кресов'яки" (kresowiace) означає мешканців східних теренів давньої Речі Посполитої; "західниками" називають мешканців західної частини сучасної Білорусі (Гродненщини, Брестщини). Ці землі входили протягом двадцяти міжвоєнних років до складу Польщі. Досі існує поділ населення в Білорусі на "східняків" та "західняків"; поляки, що там мешкають, усвідомлюють себе "західняками". Одним з основних диференціюючих факторів залишається конфесія — поляки — тільки католики, білоруси — переважно православні. До третього поділу Польщі 1775 р. терени Налібоцької пущі заселяли переважно поляки; після невдалих Січневого та Листопадового повстань їх становище значно погіршилося — поразка призвела до вимушеної міграції поляків внаслідок масових конфіскацій маєтків учасників повстань та вивезення поляків на схід, що зрештою призвело до послаблення польської стихії на цих землях. Однак переважна більшість налібоцьких земель до середини XIX ст., була власністю Радзивіллів, доки не перейшла як посаг до роду Вітгенштейнів, чиї представники були офіцерами царської армії, а згодом були продані братам Фальц-Фейнам, власникам великих земельних угідь на півдні України, які активно сприяли розвитку механізації сільського господарства, меліорації земель тощо.

Обстеження, що проводилися на території Налібоцької пущі у 90-х роках XX ст., засвідчили наявність згаданих категорій мешканців, що є наслідком тих історичних обставин, у яких формувалося місцеве населення. Основні категорії, які виразно збереглися й сьогодні, це поділ на "своїх" і "чужих" (наприклад центальник [centralak]/ кресов'к ["той, що живе на пограниччі"] і західняк/східняк. Людність Налібоцької пущі, перебуваючи впродовж кількох століть на пограниччі трьох етнічних територій (білоруської, польської та литовської), відчуваючи на собі всі політичні зміни, постійне протистояння католицизму й православ'я, змушена була постійно переорієнтовуватися.

Близька за тематикою до попередньої стаття Івони Кабзиньської-Ставаж "Для чого той кордон" (назва є цитатою з висловлювання інформанта) і присвячена вивченню сучасного литовсько-білоруського пограниччя, яке до 1939 року було східним кордоном Речі Посполитої[4]. Згідно з пактом Молотова-Ріббентропа, частина Польщі (Креси) опинилася у складі Білорусії й Литви[5]. У жовтні-листопаді 1992, а також липні 1993 років у с. Беняконях, а також кількох інших місцевостях Гродненщини (Полецкішках, Конвалішках, Барановичах, Ішкодзі, Дерев-

ні, Тартаках, Волковиську, Росі, Ліді, Білогрудку, Мохавичах та інших населених пунктах) проводилися теренові дослідження, метою яких, окрім іншого, були питання етнічної самоідентифікації й обставин, у яких вони формувалися. Нині на цих теренах проживає близько 40% поляків (140 739 чол.), 43,7 % білорусів, 12,7 % росіян та 3,4 % мешканців інших національностей. На 35 000 поляків, що проживають у Ліді, лише 20-30 родин послуговуються польською мовою. Факти, про які сьогодні можна говорити без евфемізмів, а саме переслідування польської національної меншини, фізичне винищення, сприяли швидшій кристалізації свідомості людності, що живе на відірваних від польської культурної традиції теренах. Як підкреслювали опитувані, "до війни тут усі були "тутейші", і тільки війна примусила замислитися, хто ким є. Деякі після приходу радянської влади зрозуміли, що за Польщі їм жилося краще, хоча раніше не раз на Польщу плювали... Лише коли почалися вивезення, репресії, люди зрозуміли, що вони є поляками, усвідомили себе" (інформант 64 років). Інші опитувані вважають, що й нині у Беняконях проживають люди без національності, тобто не ідентифікують себе з певним етносом, правда, таких меншість. В результаті політико-адміністративних поділів колишнього Радянського Союзу у воєнний період Бенякконі виявилися на північному кордоні Білорусі. Звідси лише 50 км до Вільнюса (за Польщі — Вільна) і лише 5 км до містечка Солечники, відомого відстоюванням прав польської національної меншини на території Литви. В окрузі Солечників поляки за різними даними становлять від 79,6 % до 81,3 % населення, в районі Вільнюса їх 63,5 %, у самому Вільнюсі — 18,8 %. За визнанням мешканців сучасного білорусько-литовського пограниччя, кордон між тодішніми радянськими республіками не був дуже помітним — мешканці с. Беняконів, які були основними об'єктами дослідження, могли вільно пересуватися територією Білорусі та Литви, багато з них працювало у Литві, їздило на відпочинок. Нині існування двох окремих суверенних держав і відсутність безвізового режиму спричинилися до значних змін у свідомості людей, пов'язаних із митним контролем, наявністю документів, що засвідчують особу, страхом перед можливими перешкодами, адже культурний простір значно звузився для тутешніх мешканців, ускладнилися контакти між родичами, можливість купівлі чи продажу товарів, подорожчання транспортних послуг, пального.

Важливою складовою дослідження побуту та культури польської національної меншини на білорусько-литовському пограниччі було визначення відмінностей, як їх бачать поляки, між ними та мешканцями інших національностей, відмінності в якості життя самої польської національної меншини за радянських часів і після розпаду СРСР. Інформанти повідомляли також про етнічні стосунки на пограничних теренах, про довоєнне співіснування представників різних національностей, зокрема про доброзичливе ставлення поляків одне до одного та, зокрема, до євреїв, що зазнавали переслідувань від німців. За час тривалого проживання з литовцями, білорусами, росіянами в поляків виробилися певні стереотипні образи литовця, білоруса, росіянина (так само, як і в останніх про поляків). На думку поляків, які проживають на території Литви, литовці ставляться до них неприхильно, що виявляється у складностях з оформленням громадянства, ліквідації написів польською мовою в місцях компактного проживання поляків, першочергове звільнення з роботи (хоча жителька цього ж с. Беняконі, білоруска за національністю, твердила, що найпершими литовці звільняють з роботи власне білорусів), відзначалося, що таке погіршення стосунків простежується саме в останні роки. Серед позитивних рис литовців відзначалися їх високий культурний рівень, охайність, уміння заощаджувати, а також те, що вони не піддалися такій суцільній русифікації, як це сталося з білорусами. Немало інформантів-поляків однак стверджували, що окремі прецеденти у литовсько-польських стосунках не слід узагальнювати, оскільки більшість литовців на побутовому рівні

ставляться до поляків позитивно. Щодо польсько-білоруських взаємин у Білорусі, то вони оцінюються опитуваними як добрі, не беручи до уваги окремих демаршів проти поляків офіційної преси, що підливає "отрути" (за висловом інформанта) у загалом добрі стосунки з місцевими білорусами. На думку опитуваних, на відомих їм теренах не спостерігається відкритих конфліктів між поляками та білорусами, "оскільки люди тяжко працюють і не мають часу на суперечки" (жінка 65 років)[6]. Порівнюючи становище поляків у Литві та Білорусі, відзначалося, що у Білорусі в етнічному відношенні полякам живеться значно краще, ніж у Литві.

Важливою проблемою для поляків є збереження власної ідентичності, збереження мови, культури. Інтегративну функцію тут відіграє віросповідання. Одним з найважливіших осередків збереження національної мови є католицький костел, служби Божі у якому проводяться польською мовою, що задовольняє як поляків, так і білорусів. Спроба перевести богослужіння на білоруську мову викликала спротив місцевого населення та, зрештою, зазнала невдачі. Цікавими є наведені цитати з висловлювань білорусів про поляків: "Коли настала релігійна свобода, поляки так загордилися, що почали говорити, що росіяни приїхали сюди на їх землі, що поляки не визнають мішаних шлюбів та відкрито виступають проти подібних зв'язків, не дозволяють дочкам чи синам одружуватися з білорусами чи росіянами й вимагають костельного шлюбу. Хоча в реальному житті такі випадки мають місце".

Цій же темі присвячена й наступна публікація І.Кабзинської-Ставаж, що має назву "Про слова, емоції та "польську кривду""[7]. Теренові дослідження проводилися так само на території Налібоцької пущі, яка була об'єктом дослідження й Дагнослава Демського.

Автор, посилаючись на історичні джерела, вказує на те, що після відходу східнопольських земель до Білорусі, на цих теренах проживало близько 80 % усіх поляків Білорусі. Для мешканців східних теренів II Речі Посполитої початок воєнних дій визначається 17 вересня 1939 р. Очевидно, що різко негативне ставлення місцевого населення (як можна зрозуміти із тексту статті, опитування велося головним чином серед поляків) до цієї події виявилося ще й у тому, що небагато хто зі співрозмовників авторки згадував про польсько-німецьку війну (1 вересня 1939 р.), яка передувала введенню радянських військ на східнопольські кордони. Інші наголошували на тому, що 1 вересня уявлялося в біографічних спогадах нарраторів з польсько-білоруського пограниччя як вибух війни, а 17 вересня — як її початок. Для багатьох мешканців "Кресів" 17 вересня було ще й днем перших контактів з росіянами — в їх уявленнях — ворогами, загарбниками, загрозливими "чужаками". Витворювався негативний образ російського (очевидно, слід розуміти загалом радянського) солдата, який мав неохайний зовнішній вигляд (брудний, пошарпаний одяг, подерті черевики), неприємний запах, низький рівень культури, убогий харч та тютюн у самокрутках, зневажливе ставлення до людей, особливо до жінок, відсутність поваги до приватної власності (малися на увазі крадіжки), невміння господарювати, атеїзм. Подібно характеризувалися поляками не тільки солдати Червоної Армії, але й "тутейші" — місцеві жителі-білоруси (православні). Опитувані наводили епізод з вересневих подій 1939 р., коли червоноармійці підбили місцевих селян пограбувати маєток місцевих панів Незабітовських. Селяни "тягнули до своїх курних хат ліжка, столи, крісла...забирали птицю; порозпускали срібних лисів та ангорських кролів, яких вирощувала пані Ірена Незабітовська". Недоброзичливе ставлення з боку поляків викликала ще й ворожість, з якою ставилися "совети" до них — у лютому 1940 р. було вивезено кілька груп польської людності углиб Росії (це були державні урядовці, представники громад, власники більших господарств, гайові-лісники). Нарратори пояснювали це ненавистю російських солдат до Пілсудського. Вважали, що завдяки удару німців по Радянському Союзу люди

не були вивезені до Сибіру, хоча виїзд було призначено[8]. За німецької окупації населення зазнало нових поневірянь, оскільки багато сіл було спалено через допомогу партизанам. Ставлення до партизан частини цивільного населення негативне, про них казали — "так звані партизани" чи "бандити". Часто згадувалося нарраторами примусове годування та одягання "партизан", про здійснені ними крадіжки, про страх як перед "бандитами", так і перед німцями, які переслідували місцеве населення за допомогу партизанам, незважаючи на те, що ця допомога була примусовою. Як розповідали очевидці, партизани забирали усе, що було в печі, жорнах і т.д. На думку місцевого польського населення (опитувалися, очевидно, головним чином поляки), "ті партизани, то було шумовиння. Вони не хотіли воювати на фронті, повтікали до лісу. То були росіяни. Партизанщина — банди були... Грабували місцеве населення". Болісними для інформантів були повідомлення про поведінку окупантів — не тільки німців, а й співпрацюючих з ними місцевих жителів — білорусів, українців, латишів, сілезців (онімечених поляків). Останні, однак, за спогадами опитуваних, намагалися в міру можливостей допомагати полякам. Після німецької капітуляції багато людей виїхало на Захід (до США, Канади, Великої Британії, Австралії), деякі перебралися на отримані Польщею від Німеччини внаслідок репарацій західні землі (т.зв. Ziemie Odzyskane), частина залишилася на своїх землях, про що шкодували, адже поляки стали національною меншиною в Білоруській РСР, зазнали там репресій — заборони польської мови в публічних місцях, закриття польських шкіл, більшості костелів, примусу до зміни національності, а також примусової колективізації, яка запроваджувалася повсюдно. Усі ці фактори спричинилися до формування, як пише дослідниця, "траєкторії почуття безрадності"[9]. Проведені дослідження виявили, що події, які стали джерелом зазнаних кривд, сприяли верифікації та кристалізації національної самоідентифікації, зміцнювали зв'язки й почуття солідарності з власною групою. На підставі нагромаджених матеріалів дослідниця приходить до пояснення явища, яке вона окреслює як "польська кривда" та його наслідків як, наприклад, негативний образ "чужих" — причини страждань, які становлять елемент траєкторії. Лише незначна частина польської людності, незважаючи на усвідомлення завданої їй кривди, втратила зв'язок зі своєю групою, зазнала асиміляції, змінила національність. На думку дослідниці, без феномену, який вона окреслює як "польська кривда", не можна зрозуміти ситуації поляків, що мешкають на території Білорусі (і загалом на території колишнього Радянського Союзу). Почуття кривди є частиною колективної пам'яті, історичної свідомості, яка, як відомо, не є тотожною історичним знанням.

Близькою за проблематикою є праця Кшиштофа Віттельса "Ким є поляк, і ким білорус у свідомості мешканців околиць Несвежа й Клецька"[10]. Завданням, яке ставить перед собою автор, є "спроба відповісти на запитання, яке семантичне значення мають окреслення "поляк" та "білорус" на досліджуваному терені; ... які риси приписуються полякам і які білорусам; чи відрізняються поляки від білорусів і до якої міри"[11]. Теренові дослідження проводилися на території Західної Білорусі (сс. Петуховщина, Бабаєвичі, Красна Зорька, Качановичі, Новоселки, Сейловичі, Славково, Вужанка, містечка Несвеж та Клецьк). Інформантами дослідника стали г.ч. особи польського походження, що репрезентували старше покоління, переважно селян. У процесі збирання матеріалу виявилися значні відмінності в трактуванні понять "поляк" (а також "польський") і "білорус" (а також "білоруський") як у змісті, так і в емоційному забарвленні. Автор визначив три типи сіл. Перший з них окреслений як "чисто білоруський", до якого віднесено місцевості, де з поляками ідентифікують себе кілька відсотків мешканців (сс.Петуховщина в околицях Несвежа та Бабаєвичі і Красна Зорька в околицях Клецька). Другий тип — "мішаний", польсько-білоруський. Належать до нього ті села, у яких поляки становлять

значну групу людності, найчастіше живуть розпорошено. Більшість мешканців обох типів сіл походять з давніх селянських верств населення. Третій тип автор окреслив як "застінок" ("zaścianek"). Тут ідеться про колишні шляхетські маєтки, які зараз не становлять окремих територіальних одиниць, а є "мішаними" селами (маються на увазі сс. Качановичі — "маєток" та Сейловичі — "маєток"). Мешкають тут переважно поляки, що мають шляхетське походження. Завдяки усвідомленню належності до привілейованої колись соціальної групи та проживанню на територіях колишніх польських маєтків ці люди найменше зазнали асиміляції і до сьогодні свідомі своєї "польськості". Як показали дослідження, з "польськістю" асоціюються серед населення нащадки довоєнних польських урядовців, особи, що сповідують католицьку (або "польську") віру. Саме останнє є основним критерієм належності до "польськості" чи "білоруськості". Хоча, на думку білорусів, переважно тих, що проживають у мішаних та білоруських селах, "чистих" поляків уже не залишилося. Частина людності, яку оточення вважало поляками-католиками, сама себе вже поляками не називала, пояснюючи це втратою рідної мови та проживанням на території Білорусі. Ще одним критерієм ідентифікації, окрім конфесії та національності, є "польський паспорт", тобто запис у графі національності — поляк чи полька, польське походження та дотримання "польських звичаїв". Оскільки головним критерієм національності було визнання, з яким ідентифікував себе власник паспорту, паспортний поділ співпадає з конфесійним. Зараз така ідентифікація втрачає своє значення, оскільки в паспортах нового зразка записується лише громадянство. Для селян, з якими розмовляв дослідник, і зараз велике значення має походження, а також міфологізовані уявлення про "польську кров" чи "польські гени". Польська мова, яка зазнала викорінення, сьогодні є мало уживаною, переважно в костелі та оселі Союзу поляків у Несвежі, а також під час родинних урочистостей, наприклад, днів народження, коли найчастіше виконуються польські пісні. Факт збереження польської мови, навіть в обмеженій формі, має величезне значення на свідомість поляків. Розрізняють навіть "справжніх поляків", котрі, крім католицького релігійного визнання, польського походження та наявності "польського паспорта", володіють і польською мовою та дотримуються польських звичаїв (тобто святкують католицькі свята, співають польські релігійні та патріотичні пісні, зустрічаються у Союзі поляків і підтримують контакти з Польщею). К.Віттельс досліджує також питання взаємного ставлення одне до одного білорусів та поляків, бо у соціальному відношенні обидві категорії населення зрівнялися. Однак на побутовому рівні серед білорусів і нині існує думка, що поляки відрізняються своєю погордою до білоруського населення, хоча відзначають, що поляки вміють бути особливо ввічливими і культурними, знають собі ціну і вміють це показати іншим[12]. Іноді вони стають об'єктами заздрості, завдяки вмінню організовуватися. Як підкреслювали опитувані білоруси, громадські розваги завжди проводилися нарізно в поляків та білорусів та підтверджувалася думка інших дослідників з приводу нетолерантності з боку поляків до змішаних шлюбів не з причини зміни економічної ситуації, а через культурні відмінності між представниками двох національностей.

Може здаватися, що стереотип "білоруса" повинен би бути симетрично протилежним стереотипу "поляка", але це не так. Визначення "білорус" тлумачиться подвійно. По-перше, це білоруське громадянство, по-друге, асоціюється з православною вірою. Важливим моментом стереотипу "білоруса" є також мова, яка визначається як "проста" (як у значенні легкості вивчення, так і "простацтва", яка протиставляється "шляхетності і делікатності" польської мови). Окрім низького рейтингу "простої" мови, той факт, що білоруси самі її зневажають на користь російської мови, викликає нехіть з боку "поляків", це утверджувало думку про "білоруса" як про людину, яка не надає значення власній, білоруській, традиції, своїй мові, релігії чи національній гідності. До

образу "білоруса" в очах "поляків" негативним домальовується теперішня готовність до унії з Росією. Разом із тим існує, хоч і не дуже виразне, протиставлення людності Західної Білорусі (як "білорусів", так і "поляків") населенню Східної Білорусії, яке вважають "чужим" та часто наділяють такими негативними рисами, як брак бажання до праці, недбалість до порядку, непривітність і негостинність, хитрість і відсутність релігійних почуттів. Опитувані часто тлумачили відмінності в культурі між "своїми" (жителями Західної Білорусі) та "чужими" (мешканцями Східної Білорусі) більшим впливом комуністичної ідеології і радянського стилю життя на теренах, що увійшли до СРСР після договору 1921 р. Дослідження К.Віттельса показали, що глибоко у свідомості білорусів залишилася невидима межа, яка збігається з лінією польсько-радянського кордону, визначеного у 1921 р. Цей кордон відокремив, на думку дослідника, людей, що належать з 1991 р. до єдиного державного організму — Республіки Білорусь, які репрезентують різні риси, реалізують різні стереотипи, зрештою, належать до відмінних культур[13].

Ці ж терени Західної Білорусі, що й у попередньо згаданого автора (сс. Качановичі, Дубейки Великі й Малі, Сейловичі, Вужанка, Старі Новоселки, Плешевичі, Славково, давні прифільваркові села Саска Липка, Ганусовщина, Петуховщина, Рудавка, Нові Новоселки, містечка Снов і Лан, околиці Клецька), стали об'єктом дослідження іншого науковця — Рафала Садовського, розвідка якого присвячена вивченню міжконфесійних стосунків та пов'язаної з ними національної самоідентифікації у змішаних православно-католицьких селах в околицях Несвежа[14]. Завдання, яке поставив перед собою автор, полягає у відповіді на запитання про вплив релігійної ідентифікації на характер громадських стосунків між прихильниками православної та римсько-католицької релігії на визначеному терені; наскільки і яким чином конфесійна приналежність формує спосіб мислення та віддзеркалюється в житті сільської громади та у поведінці її мешканців. Співрозмовниками дослідника були мешканці змішаних православно-католицьких сіл у віці від 40 до 80 років. У міжвоєнний період вони складали єдину соціальну верству — шляхетської бідноти і хлопів (у визначенні тодішньої суспільно-класової ієрархії). Найвищою у місцевій ієрархії була родина князів Радзивіллів, котра володіла замком у Несвєжі і палацом у Радзивіллмонтах (тепер Красна Зорька). Радзивілли були також власниками навколишніх земель, якими управляли економи та арендатори. Місцеві люди називали Радзивіллів "памєщики" чи "дворянє". Особливу групу становили поселенці, які були жовнірами польських військ і отримали за службу земельні наділи після здобуття Польщею незалежності та володіли наділами від 20 до 50 гектарів, мешкаючи на хуторах. І поміщики, і поселенці були римсько-католицького визнання та поляками за національністю або сполонізованими білорусами. Нижче за соціальним рівнем знаходилася шляхетська біднота, котра з'єдналася із селянським прошарком, утворюючи єдину соціальну верству села. Її представники були прихильниками обидвох конфесій, хоча особи, свідомі свого шляхетного походження, ідентифікували себе тільки з римсько-католицьким костелом, хоча етнічно були місцевого, білоруського, походження, проживали у селах, що називалися місцевими "застєнок" та хуторах. Поруч із застєнком розташовувалося село (дєрєвня), де жили православні селяни. Після проголошення колгоспів поселення зливалося в єдині села. Незважаючи на це, до сьогоднішнього дня зберігся давній поділ населення. Обидві групи живуть разом, однак розділені між собою просторово, наприклад, по один бік вулиці живуть католики, по інший — православні. Є також села, де жила змішано селянська людність обох віровизнань. У таких селах католики становили меншість і, відповідно, і різкого розмежування між православними та католиками не спостерігалося. Подібна ситуація утворилася у прифільваркових селах, що належали до княжого маєтку. Їх мешканці не володіли власною землею, або отримали її лише на початку

XX століття. Ця група сільськогосподарських робітників стояла найнижче за соціальною ієрархією тодішнього суспільства, хоча матеріально нерідко була забезпечена краще від селян. У житті сільського населення велику роль відігравали й особи, що походили з інших місцевостей — священики, урядники, вчителі. Вибух II світової війни і вступ Червоної Армії призвів до раптової зміни усього суспільного укладу. В результаті еміграції чи масових вивезень до таборів припинила існування найвища верства населення — поміщики та багата шляхта. Змінилася також політика влади стосовно місцевої людності, у тому числі вирізнення католиків, як це робилося польською владою. Подальші зміни у 1941 р. загальмувала радянсько-німецька війна. Несвєжсько-клецький район було включено до III Речі Посполитої. Німецька влада намагалася зіштовхнути між собою місцеву людність. Було створено профашистську білоруську поліцію, до котрої вступали майже виключно православні білоруси. Таким чином ролі помінялися. Білоруси, яким за панування Польщі доступ до влади, особливо місцевої, був дуже ускладнений, тепер до неї наблизилися. З іншого боку, у безпосередніх контактах німецька влада надавала перевагу католикам. Німці намагалися використати антагонізми між православними та католиками, щоб викликати загострення міжконфесійних стосунків, а отже, таким чином отримати контроль над громадськістю. В результаті такої політики традиційний поділ села з огляду на конфесійну приналежність набрав рис відкритого конфлікту, метою якого було взаємне знищення обидвох груп. Разом із тим, за свідченнями оповідачів, спільна біда зближувала людей і вони намагалися допомогти одне одному вижити. Повоєнний перерозподіл територій і запровадження радянської влади на цих теренах призвело до подальшого нищення структури суспільства. Еміграція із "застенків", де проживали переважно поляки-католики та сполонізовані католики білоруси, до Польщі, іммігpація на ці землі білорусів із Польщі, Східної Білорусі та інших теренів СРСР призвели до зміни структури традиційного суспільства, місцеве католицьке населення стало меншиною. Додалися такі фактори як ліквідація приватної власності на землю, атеїзація суспільства. Процес антирелігійної пропаганди набирав різних форм — від нищення культових споруд, символів віри, релігійних практик до зміни системи навчання у школах. Репресії скеровувалися і на православних, і на католиків, щоправда, останні зазнали більших переслідувань як "чужорідні елементи". І зараз обидві конфесії трактуються неоднаково. Державна влада й адміністрація (як центральна, так і місцева) відкрито підтримують православну церкву. Католикам, у свою чергу, допомагають різноманітні громадські організації з Польщі. Допомога, яку отримують віруючі православної та римсько-католицької конфесій з різних джерел, призводить до подальшого розділення обох спільнот. Іншим чинником, який впливає на відрубність представників обидвох конфесій, є історичні події, про які йшлося вище. Усвідомлення спільних кривд об'єднувало членів локальних спільнот, що належали до різних віровизнань. З іншого боку, надання привілеїв черговими владами (царськими, польськими, німецькими, радянськими, білоруськими) водночас розділяло сільські спільноти. Католики асоціювалися (і зараз, хоч і не настільки виразно, але таке усвідомлення зберігається) зі шляхетським станом (очевидно ще й тому, що серед шляхти не було людей православного віровизнання). Усвідомлення спільності віри стало для поляків значно важливішим чинником, ніж станова приналежність, і сприяло тому, що ззовні вони сприймалися як єдина група, незважаючи на внутрішню неоднорідність.

Результати опитувань, проведених Р.Садовським, загалом співпадають із результатами, отриманими попередньо згадуваним дослідником К.Віттельсом, щодо стереотипних уявлень білорусів про поляків і відповідно поляків про білорусів. До певної міри тут збереглися, за висловлюваннями інформаторів, ставлення католиків з погордою до православних, що принижувало

гідність самооцінку останніх. За висловлюваннями селян-білорусів (православних), хоча поляки більш горді й "інтелігентні" (це визначено з певною мірою іронії), та білоруси більш привітні, працьовиті й відкриті у спілкуванні. Незважаючи на відмінності у віровизнанні, однак єдиний Бог, Матір Божа, на думку опитуваних, зближували представників обидвох етносів. Спостерігається зближення чи навіть запозичення певних обрядів у білорусів та поляків. Так, наприклад, католики зі Славкова у день всіх святих носять на кладовище їжу й горілку; в Лані католики декорують хрести гаптованими фартушками, що перейнято від православних. Натомість у Новоселках православні просять католиків купувати їм облатки в костелі на Різдво і розламують їх удома (такого звичаю немає в церкві).

Незважаючи на відмінності і внутрішні поділи, що формувалися суспільно-класовою структурою, історичними подіями, мешканці обстежуваних сіл, на думку дослідника, становлять єдину локальну спільноту з близькою звичаєвістю. Традиційна культура, її звичаї та обряди є однаковими як серед католиків, так і православних. Подібним чином ворожать на Новий рік, закликають і привертають на свій бік сили природи. Подібними є весільні, поховальні, різдвяні та великодні обряди[15]. Повоєнні історичні події призвели до зближення зв'язків між католиками і православними. Відміна приватної власності і запровадження колгоспів збільшило контакти між двома групами. Виїзд до Польщі найбільш елітарної й активної частини католицької спільноти призвів до послаблення її міці і позиції у сучасному білоруському суспільстві. Ті, що залишилися, піддалися асиміляції.

На завершення огляду хотілося б згадати ще одну працю Д.Демського, присвячену проблемі національного самоусвідомлення на матеріалі досить несподіваному — надгробних написах парафіяльного цвинтаря вже обстежуваного ним містечка Налібоки Мінської області[16]. Часові межі його дослідження сягають 1833 р., котрим датуються найдавніші збережені надгробні пам'ятники та написи на них, до сьогодення. Кладовища, що розташовані на культурних пограниччях, є особливо цікавими для вивчення. Перші згадки про католицьку каплицю сягають 1440 р., а парафія налічує кількасот років. Православної церкви тут ніколи не було, найближчі розташовані на відстані 35-50 км. Мешканці парафії майже на сто відсотків є католиками, а в метричних книгах записуються поляками. Після війни витісняється й забувається польська мова серед молодшого покоління. Водночас етнічна самоідентифікація молодших поколінь зазнала змін. Питання про національність викликає трудноці, сумнівів не мають тільки найстарші. Написи на налібоцьких могилах зазнавали багатьох змін та тенденцій. Одні з них мали тривалий характер, інші повторювано через кілька чи кільканадцять років. Певні написи та надгробні вірші могло вподобати собі одне покоління, наступні генерації натомість знаходили інший спосіб вираження смутку з приводу смерті близьких. Очевидно, що найбільший вплив на зміну свідомості мали бурхливі історичні зміни, занепад одних держав і утворення інших. I та II світові війни становлять виразні злами, помітні водночас і в надгробних написах. Найдавніші написи на пам'ятниках містять прохання про молитви за душу померлого, про спокій його душі (польською мовою). У міжвоєнний період з'являються у написах мотиви особистого прощання з покійним. З 1940 до 1998 рр. можна помітити нові тенденції у написах. У період 1947-1948 рр. у написах немає жодних звертань чи символів окрім прізвища померлого та дати його смерті; нові мотиви спостерігаються особливо з 1960 р., написи нерідко здійснюються польською та російською мовами із словами про пам'ять від живих родичів в російській версії, рідше в польській ("Пам'ять від дітей і внуків" і подібне); згодом такі написи набирають більш релігійного звучання — "Вічна пам'ять". З 1975 р. з'являється мотив турботи про душу померлого, спокій його душі на тому світі; трохи раніше — з 1968 р. — віршовані рядки, як правило, російською

мовою, хоча прізвища можуть бути написані польською мовою. Написи відбивають і народні вірування, пов'язані із смертю людини. Загалом автор студій приходить до висновку, що надгробні написи, а також пов'язані зі смертю та похованням обряди зазнають змін найповільніше. Якщо польська мова у західнобілоруських селах зникла з повсякденного ужитку, її можна знайти ще в костелі, а також, на що дослідник особливо, за його словами, хотів звернути увагу читача, на надгробні написи і в католицьких жалобних піснях. Із зібрання надгробних написів можна відтворити такі періоди, в яких статус даного етносу чи даної мови (польської, російської чи білоруської) був вищим чи нижчим. Такий матеріал є цінним джерелом для вивчення як етнічного самоусвідомлення, так і уявлень про смерть.

Інтерес польської народознавчої науки до проблеми вивчення колишніх східних околиць II Речі Посполитої не випадковий. Це цікавий терен для етнологічних спостережень, оскільки це зона спільного розселення українців, білорусів, поляків, литовців, а культурні порубіжжя завжди викликали підвищений інтерес до себе. Як ми вже відзначали на початку, спектр проблем етнічних погранич є вельми широким, дуже різним, бо порушує кардинальне питання різного в одному, свого і чужого. Як бачимо з наведеного огляду, за наявності доволі поважних праць з даної ділянки в польській етнографії, в більшості з них має місце дражливе політичне забарвлення теми. В сучасних умовах на терені Славії її вирішення бачиться не інакше, як шляхом взаємної толерантності і взаємопорозуміння у історичних долях етносів, які не завжди залежали від їх власної волі.

[1] Див.: "Przemiany toŻsamoŚci kulturowej spolecznoŚci pogranicza" (4-5 grudnia 1995 r.) // Etnografia Polska, XLI. - 1997. - № 1-2. - S. 236-238.

[2] *Там само.* - S. 236.

[3] *Demski D.* Naliboki i Puszcza Nalibocka - zarys dziejów i problematyka // Etnografia Polska, XXXVIII. - 1994. - Z. 1-2. - S. 51-78.

[4] *Kabzińska-Stawarz I.* I po co ta granica? // Etnografia Polska. - T. XXXVIII. - 1994. -Z. 1-2. -S. 79-105.

[5] Авторка, до слова сказати, не визнає означення цих земель як західнобілоруських, вважачи їх східнопольськими.

[6] *Kabzińska-Stawarz I.* i po co ta granica? - S. 87.

[7] *Kabzińska-Stawarz I.* O slowach, emocjach I "poskiej krzywdzie". - Etnografia Polska. - 1999. - № 1-2 (XLIII). - S. 81-100.

[8] *Там само.* - S. 84.

[9] *Там само.* - S. 88.

[10] *Wittels K.* Kim jest polak, a kim bialorusin w świadomości mieszkańców okolic Nieświerza i Klecka // Etnografia Polska. - T. XLIII. - 1999. - Z. 1-2. - S. 151-164.

[11] *Там само.* - S. 151.

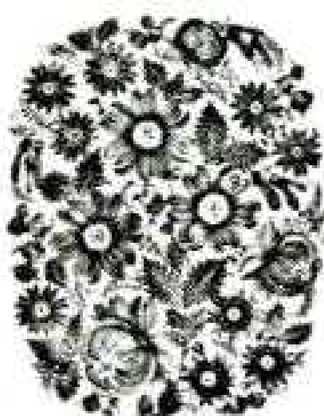
[12] *Там само.* - S. 157.

[13] *Там само.* - S. 163.

[14] *Sadowski R.* Identyfikacja religijna i stosunki miedzywyznaniowe we wsiach mieszanych prawoslawno-katolickich na Nieświezczyźnie // Etnografia Polska, XLIII. - 1999. - № 1-2. - S. 165-174.

[15] *Там само.* - S. 174.

[16] *Demski D.* "Najważniejsze, żeby pamietać"... Cmentarz jako żródlo do badań tożsamości zbiorowej mieszkańców wsi na Bialorusi i ich wyobrażeń na temat śmierci // Etnografia Polska, t. XLIV. - 2000. - Z. 1-2. - S. 79-98; див. його ж: Naliboki i Puszcza Nalibocka - zarys dziejów i problematyka // Etnografia Polska, XXXVIII. - 1994. - Z. 1-2. - S. 51-78.



УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ ІЗ СВІТОВИМ ІМ'ЯМ

Нінель ГАСАНОВА

Григорій Никонович Логвин, мистецтвознавець зі світовим ім'ям, праці якого в галузі історії української архітектури і мистецтва відомі усім фахівцям.

З перших років заснування Інституту історії і теорії архітектури Академії архітектури України (НДІТІАМ) він обіймав посаду молодшого наукового співробітника сектору історії архітектури.

Більша частина творчого життя науковця припала на добу тоталітаризму, ворожого культурі, національним святиням, вільній науковій думці та свободі творчості. Це був період, сповнений трагічних і героїчних подій, небаченої руйнації духовних цінностей і свідомого опору патріотів — діячів української культури — тоталітарній системі. Григорій Логвин один з тих, хто весь свій талант поклав на вівтар служіння Україні. Він зумів реально вплинути на процеси, що формують націю, її культуру, зрештою весь духовний світ.

У багатьох питаннях він не боявся йти один проти всіх. Маючи розум і хист, сам на сам боровся з "системою" і відвойовував у неї неосяжну українську культуру. Прикладом того може бути славнозвісне видання "По Україні", що стало своєрідним Євангелієм для всіх, хто любить Україну.

Його наукові контакти з різними вченими, особисті зустрічі та спілкування з О.В.Щусевим, І.В.Жолтовським, М.Й.Конрадом, І.М.Голеницевим-Кутузовим, М.Е.Матьє, В.М.Лазаревим, М.П.Бажаном, О.І.Солженіциним, Д.Дайсоном, О.Грабарем, поїздки за кордон у 90-і роки засвідчують неабиякий інтерес до наукового доробку Григорія Никоновича, повагу до нього в науковому світі.

***

Після тяжкої тривалої хвороби 7 березня 2001 року його не стало... Ця звістка наче грім серед ясного неба боляче озвалася в серцях близьких і дорогих йому людей...

Народився він 22 травня 1910 року в селі Косівці Олександрійського району Кіровоградської області в сім'ї сільського агронома. Свій трудовий шлях розпочинав у колгоспі, пройшов війну і всі труднощі повоєнних років. А далі його покликала велика наука, бо був готовий до цього, був упевнений у своїй необхідності як науковця, дослідника.

Він не вимірював входження в кожну нову посаду термінами, бо знав, що треба робити і робив свою справу упевнено і чесно. Надзвичайно енергійний, вимогливий до себе, того ж вимагав від своїх учнів і колег. У науці і мистецтві його кроки були відзначені сотнями наукових публікацій, десятками книжок, монографій, замальовок архітектурних пам'яток України, яку він пройшов уздовж і впоперек, не розлучаючись з фотокамерою, обмірною лінійкою, блокнотом.

Ця працьовита, глибоких знань людина, змогла реалізувати себе, залишивши нам у спадок понад тридцять томів наукових видань. Першим була "История украинского искусства", яка вийшла у Москві 1967 року, потім "По Україні" (1968), а також "Мистецтво доби українського предвідродження", що стало темою його докторської дисертації. Це також наукові дослідження, присвячені Софії Київській, історичним містам і селам України: "Путивль", "Глухів", "Новгород-Сіверський", "По Київщині", "Український середньовічний живопис", "Українська ікона" та ін.

Спливали роки, десятиліття, приносячи з собою радощі й смуток, розлуки і зустрічі з провідними дослідниками української архітектури С.Таранушенком, М.Самойловичем, І.Жолтовським, І.Свенціцьким.

Іноді доля всміхається тобі і тоді дарує зустріч з людиною яка проходить крізь усе

твоє життя як комета, яку забути просто неможливо. Так було і зі мною, коли мені пощастило зустрітися з науковим керівником моєї дисертації — доктором мистецтвознавства, дійсним членом Академії архітектури України, лауреатом Державної премії Т.Г.Шевченка та лауреатом премії М.Грушевського Г.Н.Логвином. З 1980 до 1984 року я була аспіранткою КиївЗДНІЕПу. Нас, молодих аспірантів, вельмишановний вчитель навчав розкривати істини, знаходити наукове зерно, яке ховається в глибинах. Він казав: "Якщо не проросте в тобі зерно наукових знань, світ ніколи не дізнається про талановитого вченого, музиканта, поета, художника. А коли проросте..." Скільки душевного тепла і щедрості він подарував багатьом із нас, вказав свій шлях у житті. За всіх своїх аспірантів вболівав, як за рідних дітей.

Він був справді майстер, що пройшов хрещення любов'ю і печаллю, і випив чашу людського нерозуміння, перш ніж його оцінили як вченого, і кинуте ним зерно світла і добра проросло яскравою квіткою знань. Свідчення тому — написані ним розділи до Загальної історії архітектури, в яких простежено генезу стилю українського мистецтва. В останні роки життя напружено працював над новою редакцією книги "Собор святої Софії в Києві", присвячену архітектурі і монументально-декоративному живопису, яка має вийти 2002 року у видавництві "Мистецтво". Підготував до друку фундаментальну монографію "Архітектура українського бароко", а також "Мистецтво України доби проторенесансу XIII-XV ст.", нову редакцію "Історії українського мистецтва".

Багатогранний фахівець, гордість нації, блискучий майстер історичного аналізу, його праці — це не тільки внесок у фундаментальні науки, але й блискучі твори літератури і мистецтва, написані яскравою, художньо виразною мовою.

Як людина глибоко віруюча, він доклав неабияких зусиль до духовного відродження нації, відновлення із руїн забуття святинь нашої землі: Михайлівського Золотоверхого монастиря, Михайлівської дзвіниці, Пирогощі, Київського Успенського собору та багатьох інших скарбниць православної віри. За вагомий внесок у розвиток світової науки на початку 1996 року йому було вручено міжнародну премію Антоновичів у США.

У кожній роботі архітектора, вченого, художника, педагога виявляється національний стиль, національний характер, вони глибоко сучасні. Г.Логвин був еталоном своєї країни, рідної землі. Його творчість — це перш за все відчуття молодості в мистецтві і в житті, це краса світу і вміння дивуватися цій красі, це здатність бачити нове і поновому його відображати.

Пригадую, як натхненно ще на початку 80-х років він розповідав аспірантам у Седневі про українське храмове будівництво, показував дерев'яні сільські церкви і ще задовго до реформ говорив про необхідність збереження храмових споруд по всій Україні. Він був закоханий в українське бароко, що поєднувало в собі багатство пластичних форм західної архітектури, принципи побудови і архітектурні форми давньоросійської цегляної архітектури і структуру українських дерев'яних храмів з їх різноманітними у формі завершеннями і багатою орнаментальною пластикою.

Серед його улюбленців не можна не згадати церковних старост і священиків, що, як він казав, "...сприяли мені в дослідженнях української культової архітектури і мистецтва. В подорожах по Україні зустрічі з ними часом були незабутні, в них розкривалися їхні душі в усій красі та величі, найкращі риси українців".

У родині Г.Н.Логвина завжди панував чіткий режим життя. Він ніколи не призначав консультацій з дисертації вранці, або вдень, бо його час був розписаний буквально по хвилинах. Завжди призначав консультації після четвертої години дня — по обіді. Після молитви в церкві повертався додому, обідав. А далі до пізньої ночі працював. Часто він говорив: "Мені треба було бути Сковородою, необтяженим родиною. Але доля склалася інакше. Я вдячний родині — дружині, тещі, дітям, які з розумінням,

терпляче зносили всі тяготи життя й створювали найкращі умови для моєї наукової роботи".

Головне місце в інтер'єрі його кабінету належало величезному письмовому столу, половину якого займала картотека наукової бібліографії. Безліч шухлядок з фотонегативами і фотокопіями рівнесенькими рядками шикувалися на столі. Напівм'яке крісло, величезна шафа з книжками і невеличкий тапчан для відпочинку. Вся кімната нагадувала книжковий склад, або спеціальне книгосховище, в якому тільки господар міг вільно орієнтуватися і безпомилково знаходити необхідне...

У цьому кабінеті минули десятки років напруженого творчого життя. Він казав нам: "Зараз лунають голоси, що мистецтво вмирає, мистецька потенція людства вичерпалась. Такі скептики своє безсилля, свою мистецьку імпотенцію переносять на все людство. Але забувають, що потяг до прекрасного притаманний людині і такий же природний, як дихання. Отже, я дотримуюся думки, що доки існуватиме рід людський, доти існуватиме мистецька творчість. Але яке втілення вона отримає, нам невідомо. Це сховано за таємницею майбутнього". Цей момент, на мій погляд, є принципово важливим для розуміння методів наукової роботи Григорія Логвина, особливостей сприйняття ним навколишнього середовища і світу.

Художник за світовідчуттям і покликом душі, він прийшов у науку 1948 року. Закінчив аспірантуру і захистив кандидатську дисертацію, присвячену архітектурі Святогірського монастиря в Зимно (1948). Вчена Рада Академії архітектури УРСР під головуванням П.Ф.Альошина присудила йому вчений ступінь кандидата архітектури. Це в той час, коли на руках вченого було вже четверо дітей — Майя, Юрій, Іраїда та Наталя. Докторську дисертацію він захищав у Ленінградській Академії мистецтв 1968 року. Вже перші наукові публікації вченого засвідчили його пильний інтерес до визначних, етапних пам'яток української архітектури: Андріївська церква в Києві (1959 р.), ратуша в Бучачі (1959 р.), будинок Мазепи в Чернігові (1959 р.), Києво-Печерська лавра (1958 р.), архітектурний комплекс у Зимно (1950 р.). Даниною пам'яті своїй батьківщині став нарис 1954 року "Чигирин і Суботів" — дослідження гетьманської столиці та резиденції Богдана Хмельницького. Саме ця робота довела всім, що Україна не провінція великої тоталітарної держави, а окрема країна, що українці — то окрема нація зі своїм неповторним менталітетом. Таким чином, Григорій Логвин виявився серед першопроходців, які взяли на себе небезпечну місію національного самоусвідомлення.

Г.Н.Логвин — відомий фахівець у галузі історії архітектури та мистецтва Київської Русі й України XIV-XVIII ст. Він брав участь у створенні більшості фундаментальних наукових праць: "Нарисів історії архітектури української РСР", "Історія українського мистецтва" в 6 томах, автор розділів про Україну у 12-томній "Всеобщей истории архитектуры", а також автор розділів про архітектуру і образотворче мистецтво України XIV-XVI ст. в I томі останньої восьмитомної "Історії Української РСР", в III-IV томах "Истории искусств народов СССР", у IV томі енциклопедії "Искусство стран и народов мира" та багато ін.

Як провідний фахівець в галузі мистецтвознавства, брав активну участь у роботі творчих спілок архітекторів та художників України, а також Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, членом правлінь яких неодноразово обирався. 22 серпня 1996 року Указом Президента Григорію Никоновичу було присвоєно почесне звання Заслуженого діяча мистецтв України.

Вже за часів незалежності, у 1993 році, в Санкт-Петербурзі було опубліковано фундаментальну працю "Русское градостроительное искусство", де розділи, підготовлені Г.Н.Логвином для I тому видання "Древнерусское градостроительство X-XV вв.", не тільки витримали випробування часом, але й сформували підмурок українського архітектурознавства як невід'ємної складової історії української культури. Наукова діяльність

вченого позначена енциклопедизмом і універсальністю знань. Окрім наукової праці, він десятиріччями намагався заповнювати білі плями в нашій національній культурі, щоб наступні покоління пишалися українською архітектурою світового рівня, цілком своєрідною і прекрасною, яка засвідчує, глибину духовності народу.

У квітні 1992 року НДІТІАМ висунув кандидатуру Г.Н.Логвина на здобуття Державної премії України ім. Т.Г.Шевченка за монографію "З глибин: Гравюри українських стародруків XVI-XVIII ст." (К.: Дніпро, 1990) та цикл наукових праць з питань українського мистецтва і архітектури (1960-1991 рр.): "Спасский собор в Чернигове", "Київський Псалтир", "Фрески Люблина, Вислицы и Вавеля", "О деревянном зодчестве домонгольской Руси", "Украинское искусство X-XVIII вв.", "Легендарный художник (про Алимпия)" та ін. Які б питання історії мистецтва він не розглядав, завжди бачив і висвітлював мистецтво як цілісну систему. 24 лютого 1993 року премію йому було присуджено.

Такою ж дорогою для нього була нагорода Наукового Товариства ім.Т.Шевченка 16 грудня 1992 року медаль імені Михайла Грушевського. За багаторічну наукову діяльність в галузі охорони пам'яток архітектури, історії та культури рішенням Вченої ради НДІТІАМ Григорію Никоновичу присуджене звання почесного доктора.

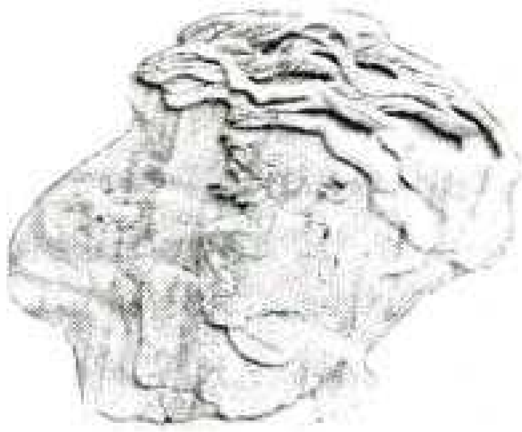
Для мене і багатьох аспірантів він був прикладом щирого служіння науці: це довгі роки жорстокої боротьби "з причетниками до науки", повсякденна наполеглива праця, нескінченний пошук істини, шлях розчарувань та непоказної мовчазної мужності. Недарма в колі аспірантів його називали "Прометей"... Вимогливий до себе, він вимагав досконалості і майстерності від нас, своїх учнів. Багато хто витримав по 6-7 редакцій своїх наукових праць... Проте й зараз усі згадують свого вельмишановного вчителя з великою вдячністю і надзвичайною повагою й пишаються тим, що свого часу були його учнями.

Григорій Никонович мав своє особливе бачення людей та середовища. Все, що торкалося його душі, він закарбовував пензлем чи фотоапаратом, описував те, чого сьогодні вже нема, що назавжди зникло з української культури. Безліч храмів, дерев'яних споруд, іконографічного матеріалу було ним систематизовано і залишилося в чарівних акварелях та малюнках, виконаних ним особисто. Він був художник з гострим зором, прекрасний колекціонер старожитностей, що зберігаються в особистому сімейному архіві, який він заповідав своїй молодшій доньці Наталі — кандидату архітектури, науковому співробітнику НДІТІАМ, де і сам Григорій Никонович працював усе своє творче життя.

Не претендуючи на вичерпність і підводячи підсумок сказаному, хочу зазначити, що саме Григорій Логвин кинув виклик часу і поклав початок створенню історії української архітектури, саме він довів світові, що українська архітектура — це оригінальне явище серед будівничого мистецтва інших народів світу і ввів її в загальний контекст розвитку світової культури, підтримавши, таким чином, і принциповий внесок в українське архітектурознавство XX століття історика Михайла Грушевського, який створив концепцію історії архітектури України і довів, що і нам, як народові європейському, треба розглядати пам'ятки мистецтва за територіальним принципом.

Вже на схилі радянської доби за редакцією Г.Н.Логвина вийшов чотиритомний ілюстрований довідник-каталог "Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР", (3 і 4 тт.) виданий у Києві протягом 1983-1985 років, який став підсумковим довідковим виданням архітектурно-містобудівної спадщини України. Ця праця є унікальною цінністю. Григорій Никонович Логвин залишився в нашій пам'яті великим вченим, що збудував свій храм науки, як духовну споруду для усіх прийдешніх поколінь.

м.Київ



СТРІЛЕЦЬКІ ПІСНІ НА СЛОВА ПОЕТІВ "МОЛОДОЇ МУЗИ"

Світлана **ВАСИЛИК**

У творчості поетичного угруповання "Молода Муза", яке виникло на поч. XX ст., значне місце посідало висвітлення громадсько-політичних подій. Незважаючи на проголошене гасло "мистецтво для мистецтва", молодомузівці послідовно втілювали в своїх творах ідею служіння народові; протестуючи проти традиціоналізму, водночас вони не відірвались від реалістичних традицій української літератури. Кожен молодомузівець звертався до громадянської сатири ("Al fresko" П. Карманського), національної історіософії ("Золоті Ворота" В. Пачовського), реалістичного зображення життя ("У наймах" М. Яцкова), патріотичної лірики ("Із днів бурі" С. Чарнецького, "Для ідеї" Б. Лепкого).

Звернення у творчості до подій Першої світової війни не було випадковим — це гостре реагування на процес відродження національної свідомості, перші кроки до державної незалежності. У коментарі до циклу "1914 — 1920" Б. Лепкий зазначає: "Тут зібрані вірші, написані протягом великої війни. Вони різняться настроєм, бо й настрої українського суспільства змінялися відповідно до воєнних подій. Українці з Австро-Угорщини стояли здебільшого по стороні осередних держав, сподіваючись при їхній підмозі визволити Україну. У бій пішли наші Січові стрільці, які відновили забуту традицію українського війська і за ввесь час війни боролися хоробро, не теряючи з ока національної ідеї, а з серця надії, що вона таки здійсниться"[1]. Автор намагався передати думки й почуття широкого загалу. Тому не дивно, що вірші молодомузівців часто лягали в основу пісень нового жанрово-тематичного кола.

У нашому дослідженні ми обмежимося жанром стрілецької авторської пісні до слів Б. Лепкого, П. Карманського, В. Пачовського, С. Чарнецького, з'ясуємо передумови її виникнення, особливості побутування й поширення.

Стрілецькі пісні літературного походження нарівні із народними піснями творять самостійний пласт українського героїчного фольклору XX ст., який на сьогодні ще недостатньо вивчений.

В українську фольклористику дефініцію "стрілецька пісня" увів О. Правдюк, визначивши її "як різновид фольклору", який охоплює весь пласт пісенності, що "має досить окреслене тематичне коло, пов'язане з певним історичним етапом, життям і побутом певного середовища"[2]. Автор сюди включає як фольклоризовані (літературного походження), так і пісні народні.

Підґрунтя стрілецьких пісень слід шукати в гімнастичних організаціях і напіввійськових формаціях молоді, що існували в Галичині до 1914 р. У численних гуртках "Січей" і "Соколів", стрілецько-пожежних товариствах і створеного напередодні війни Пласту одним з основних завдань було плекання знань і прилучення до історичних традицій українського народу. Там назрівали ідеї відродження української державної самостійності і, як її передумови, створення свого власного війська. В цих осередках прищеплювалося і звідти поширювалося замилування історичними, похідними та бойовими піснями[3].

Головним чинником появи воєнної стрілецької пісні була організація середовища нового типу — українського січового стрілецтва[4], яке об'єктивно потребувало спеціальних творів і формувало власний репертуар. Широка культурно-освітня діяльність січових стрільців, особливо стрілецьких піснярів, розгорнулась на Волині[5]. Стрільці організовували бібліотеки, школи, вчителювали; через поширення книжок, часописів сприяли політичній просвіті. За даними Б. Якимовича, 1915 р. на Волині було утворено три комісаріати УСС, які проводили

культурно-просвітницьку роботу, організували для місцевого населення понад 50 народних шкіл, де викладали стрільці.

Утворення Коша УСС та хору УСС (перші диригенти І. Боберський та Л. Гринішак[6]) стимулювало виникнення і поширення стрілецьких пісень. Існував досить великий стрілецький духовий оркестр, який під кінець 1915 р. мав у своєму складі 30 членів. 1916 р. був організований струнний квартет у складі Антона Баландюка, Ярослава Барнича, Михайла Гайворонського та Романа Лесика.

У березні 1915 р. головним координаційним центром стала "Пресова кватира", яка була першим літературно-мистецьким об'єднанням січових стрільців. Завдяки цій інституції визначено шляхи і напрямки культурно-освітньої діяльності, що забезпечували відділи: історичної хроніки, прикладного мистецтва, видавництва, музики, співу, які мали "представити докази чинної участі українського народу у війні перед судом історії"[7].


Українські січові стрільці - сидять зліва: Осип Курилас, Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Іван Боберський та Іван Іванець; стоїть Лев Лепкий.

У листопаді 1915 р. зібралися розрізнені частини "Пресової кватири" для створення мистецького альянсу, який склали (за інформацією О. Думіна): четар І. Іванець (голова), підхорунжий Р. Купчинський, десятник В. Дзіковський, підхорунжий Л. Новіна-Розлуцький (курінні літописці), підхорунжий Л. Лепкий (видавець), хорунжий Т. Мойсейович (фотограф) та ін.[8] З його появою розпочався якісно новий період стрілецької піснетворчості. Зусиллями стрільців було створено також театр, який існував у 1917 — 1918 рр. у Галичині та Східній Україні. В артистичну трупу стрілецького театру входили Л. Новіна-Розлуцький, І. Рубчак, М. Бенцаль, Л. Лісевич та ін. З 1918 р. у Пресовій кватирі служив підхорунжий Ю. Баб'юк, більше відомий під псевдонімом Мирослав Ірчан, що вів хроніку бригади й був референтом-пропагандистом.

Крім усної форми відтворення, збереження і передачі стрілецьких пісень літературного походження поширювались поетичні твори і в пресі ("Вісник Союза Визволення України" з Відня, львівські "Діло", "Українське Слово", "Календарик для українських січових стрільців і жовнірів", "Стрілецький календар"). Ноти до деяких із них подавались у літературно-мистецьких збірках "Тим, що впали 1914 — 1916" (1917, підготовлений "Артистичною горсткою" та "Пресовою кватирою УСС у полі"), "Шляхи" (виходив з грудня 1915 р. як відновлений друкований орган українського студентства у Львові); у нечисленних тематичних пісенниках та збірках музичних опрацювань, зокрема "Сім пісень для вояків" (1915), "М. Гайворонський. З воєнних пісень" (1915), "Жовнярські пісні Осипа Юрія Федьковича" (1915), "Ще не вмерла Україна" (1916), "М. Гайворонський. З життя українських січових стрільців: Картина в піснях" (1916), "Ф. Колесса. Воєнні квартети на мужеський хор, присвячені УСС" (1916), "Наша слава" (1917), "Наша дума" (1918) тощо. В останній рік існування легіону УСС стрілецькі пісні відігравали чи не найголовнішу комунікативну та пропагандистську роль серед населення Правобережної України.

Першим кроком до створення необхідного поетично-музичного надбання було пристосовування текстів народних пісень до нових обставин. Стрільці актуалізували ці тексти і "мілітаризували" їх. Слід звернути особливу увагу на твори, що належать до передісторії стрілецьких пісень. Вони виникли ще перед утворенням Легіону УСС, але не тільки увійшли в його репертуар, але зайняли в ньому особливе місце. Це такі, як: "Ой у лузі червона калина", "Видиш, брате мій" та "Ой нагнувся дуб високий". Щодо останньої, то створена напередодні війни (слова Миколи Голубця, музика Михайла Гайво-

ронського), вона міцно вросла у стрілецький побут і свого часу була однією з найпопулярніших ліричних пісень на західноукраїнських землях.

Про походження пісні "Ой у лузі червона калина" існує кілька версій. У збірнику "Сурма" (Львів), 1922 зазначено: "Записана між стрільцями". На основі пізніше опублікованих матеріалів авторство пісні приписується Степанові Чарнецькому із текстовим доопрацюванням Григорія Труха[9]. Спорідненість тексту і мелодії з народними піснями незаперечна (частина тексту прямо перенесена з історичної пісні "Розлилися круті бережечки", а в мелодії проглядаються деякі спільні риси з піснею "Ой зацвіла червона калина").

Тяжіння до поетики народної історичної пісні простежується і в оригінальному осмисленні авторами образу "слави". У пісні "Ой у лузі червона калина" виявляється художня парадигма динаміки нової "стрілецької слави" — "добудемо" — "збережемо" — "ще живе" — "не загине". Такий послідовний синонімічний ряд демонструє процес творчого використання поетами народнопісенних метафор.

Власне народнопісенні риси спричинилися до її незвичайної популярності. У добу Першої світової війни вона стала піснею-символом визвольної боротьби, гімном січових стрільців. О. Кузьменко припускає, що яскравий поетичний образ "зажуреної України" міг виникнути у поета як відповідь на зачин популярної народної пісні "Зажурилась Україна, що нігде прожити", численні варіанти якої зафіксували М. Костомаров, С. Метлинський, О. Маркович[10]. Трансформація з 17-складового вірша (4 + 6 + 7) через усічення вигуків, збережених тільки в рефрені, у форму 15-складового розміру (4 + 6 + 5) сприяє більшій чіткості, маршовості, напругою ритму підкріплює сюжетну ситуацію "кривавого тану". Важливо, що авторам вдалося оновити тут не тільки мотив "безсмертя стрілецької слави", але й розвинути прийом народнопісенного паралелізму в третій строфі. Вдало обіграний метафоричний образ "жнив" у значенні "воєнного успіху", трактується буквально як віра в добрий урожай на рідній ниві:

Ой у полі ярої пшениці золотистий лан,
(4 + 6 + 5)
Розпочали стрільці січовії з москалями тан.
(4 + 6 + 5)
А ми тую ярую пшеницю ізберемо,
(4 + 6 + 4)
А ми нашу славну Україну, гей, гей, розвеселимо!
(4 + 6 + 7)

Вірш "Журавлі" написано у Кракові восени 1910 р. Б. Лепким. Спочатку мелодію до твору ще перед війною створив Лесь Новіна-Розлуцький, який пізніше служив при штаб-квартирі УСС і входив до її так званої Артистичної Горстки, але ні сама пісня, ні її мелодія не прийнялися стрілецтвом. І тільки із мелодією Лева Лепкого, створеною напередодні Першої світової війни, коли настав час оплакувати жертви, вона міцно увійшла в репертуар УСС. Пісня досить швидко, вже під час Карпатської кампанії 1915 р., поширилася між стрільцями і стала однією з найбільш улюблених.

"Журавлі" ("Видиш, брате мій") — один з найтрагічніших ліричних віршів поета, навіяний мотивами осені, твір, де власне стирається грань між життям і смертю. Важко назвати інший твір, який би з такою емоційною експресією передавав почуття любові до рідного краю, біль розлуки з ним. Безмежна трагедія людини, яка втрачає найдорожче — Батьківщину — досягає тут величезної сили. Пісня "Журавлі" за популярністю та кількістю музичних інтерпретацій стоїть в одному ряду із Шевченківським "Заповітом". До неї звертались Б. Вахнянин, М. Гайворонський, Д. Котко, З. Лисько, М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, Ф. та М. Колесси, С. Людкевич, Я. Ярославенко, Є. Форостина, Л. Ревуцький А. Авдієвський, О.Міньківський, О. Свєшников та ін.

Одним з найкращих опрацювань для голосу з фортепіано заслужено вважають твір Л.Ревуцького — "Чуєш, брате мій". У своїх ранніх опрацюваннях народних пісень для голосу із супроводом композитор часто ви-

користовує традиційну куплетно-варіаційну форму, але цей музично-поетичний текст Л.Ревуцький вирішує у більш розвиненій музичній побудові, і якщо порівняти опрацювання пісні "Чуєш, брате мій" з іншими, то виявимо в ній більше душевної проникливості, трагедійності і психологічної наповненості[11]. Глибоко журливий текст вірша із яскравим поділом образних сфер (журавлі — як символ рідної домівки, і як безкінечний шлях, що унеможливлює повернення) зумовив двочастинну форму. Супровід насичений похмурим колоритом: курликання — стогін журавлів передається пунктированими акордами на тлі тонічної педалі; "мерехтіння безконечного шляху" — зміною мажору і мінору. Фортепіанний вступ, побудований на інтонаціях мелодії, і закінчення, в якому втілені узагальнені риси української ліричної пісні, доповнюють загальний тужливий настрій.

Деякі стрілецькі пісні є результатом колективної творчості, яка позначилася, зокрема, і на піснях авторських. На основі широкої фольклоризації цих творів Антін Рудницький просто зараховує їх до своєрідних "імітацій" народних пісень. Стрілецькі пісні проходили той самий процес шліфування й узагальнювання, що й народні, але набагато швидше. Водночас як словесно-музичний вид мистецтва, що вимагає слухача, ці твори пройшли шлях від автора-виконавця до колективу саме тому, що в них знайшли втілення переживання маси людей, пов'язаних значними суспільно-історичними подіями XX ст.



Підхорунжий Михайло Гайворонський.

За тематикою означені стрілецькі пісні можна класифікувати як військово-політичні (заклик до бою, вихід у похід, момент походу, віра у перемогу і незалежність України, відданість справі рідного краю, безстрашність стрільців у бою, відплата ворогам) та побутово-ліричні (прощання, передчуття смерті, момент смерті, кохання стрільця і дівчини).

Одне з чільних місць у першій тематичній групі належить стрілецьким пісням із мотивом "заклику до бою" ("Чи то буря, чи то грім", Б. Лепкий — музика народна; "Ви хотіли б спинить", П. Карманський — Я. Ярославенко; "Сповнилась міра" П. Карманський — М. Гайворонський).

Стрілецькі марші, такі, зокрема, як "Чи то буря, чи то грім", "Хто живий, уставай" (В. Пачовський — Я. Ярославенко), "Січ іде" ("Б'ють літаври гучні" В. Пачовський — Я. Ярославенко) та ін. за соціальною спрямованістю, художніми засобами є творчим використанням козацьких пісень, більшість з яких відтворює історію бойової звитяги. Сконденсованість почуттів героя у таких стрілецьких піснях передається за допомогою традиційних окликів, звертань, постійних епітетів: "святий наказ", "вперед, вперед", "ну-ж бо враз", "хто живий, вставай", "рушаймо, браття" тощо.

Твір П. Карманського "Ви хотіли б спинить" із збірки "Блудні огні", 1907 р. присвячений соціальним проблемам (вперше поет звертається до соціальної теми в поезії "Бурлацька"). Цікавий факт, що "Молода Муза" як мистецька формація фактично дебютувала збіркою громадсько-патріотичної поезії. З'явилася вона після відомих подій, пов'язаних із боротьбою студентства за український університет у Львові. Назва збірки символічна, в ній передано стан сум'яття поета-громадянина, викликаного невизначеністю політичних перспектив у розділеній бездержавній Україні.

Відомі три музичні редакції Я. Ярославенка на ці слова: мелодія, для чоловічого хору і для мішаного. Але, як видно з нотного тексту, — це тільки перекладення для різного складу виконавців.

Поетичний текст уже передбачає маршове вирішення жанру і композитор не відступає від цього. Твір витримано у дусі похідних маршів у двочастинній формі із репризним повторенням другої частини.

Особливо істотним моментом для розуміння причини входження у народний репертуар нових тем через фольклоризацію стрілецьких

пісень є те, що саме в січово-стрілецьких творах ("Ой у лузі червона калина"; "Чи то буря, чи то грім"; "Що то за грім", Б. Лепкий — Ф. Колесса; "Спіть Герої, спіть!", П. Карманський — Й. Кишакевич) уперше виразно звучить тема "здобуття незалежності України". Чітка усвідомленість цього політичного завдання була визначальною в середовищі січових стрільців, що співали:

За Україну, за її волю,
За честь і славу, за народ.

Задекларовані в марші "О,Україно!" мотиви вірності військовій присязі та відданості справі рідного краю ("О люба ненько, тобі вірненько присягнем") присутні у тексті "Гимну безсмертної батави" ("Марш УПА — Захід", В. Пачовський — музика народна), "Що то за грім" як реалізація синонімічних образів "за рідний край" ("за народ", "за наше право", "за свободу", "за волю"). Одним з яскравих прикладів змалювання бою є твір Ф. Колесси "Що то за грім", де композитор вдається до окличних фанфарних інтонацій, гострих пунктирних фігур, що трактується як прямий заклик до бою. Цікаво, що на ці інтонації накладаються слова: "Що то за грім, осінній грім, дрижить земля, валиться дім", "олово як водопад". Таким чином через паралелі із катаклізмами природи композитор трактує драму бою. Як протиставлення до картин першої частини — в другій йде своєрідна колискова, де автор творчо переосмислює інтонації народних колискових пісень. Сам текст пісні готує до такої зміни: "лиш гук рушниць, лиш рев канон вколисує на вічний сон". Наскрізність заколисуючого мотиву при зростанні інтонаційної напруги виявляє загальну кульмінацію твору: чи ж можуть бути кращі сни?

Найбільшою традиційністю позначені січово-стрілецькі пісні, в яких актуалізуються теми походу. Підготовка і момент виходу стрільців супроводжується прощанням із родиною і коханою, опис похідної колони ("обозу") — це ті моменти, які визначають центральні (або доповнюючу) ланки зазначених пісень. В них часто поєднується традиційне для народних пісень експресивне начало епічного характеру ("Де йшли на приступ", С. Чарнецький — І. Левицький) з лірикою сконденсованих почуттів тривоги, нетерпіння, розпачу тощо.

Цілком інший настрій передає друга тематична група стрілецьких пісень, в основі яких елегійно-трагічні мотиви: передчуття смерті, втрата життя, мертвий стрілець у полі, похорон, стрілецька могила, оплакування полеглих. Вони внесли нові нюанси у вже сформований сюжетний фонд народних пісень про війну і військо. У стрілецьких піснях маємо мінімальне орнаментування й часто словесну вказівку на смерть:

"Кличуть: Кру! Кру! Кру!
В чужині умру"
("Журавлі" Б. Лепкий — Л. Лепкий).

Вплив фольклору на структуру і стилістику нового тексту виявляється, як правило, у доповненні пісень цієї групи мотивами "прощання стрільця із життям", "похорону", "впорядкування могили". Найбільш вдалою виявилась та лірика ("Отсе тая червона калина", Б. Лепкий — М. Гайворонський; "Воєнна іділля", С. Чарнецький — М. Гайворонський), яка крім змістової спорідненості, демонструє майстерне використання поетами форм народної пісні: невеликі структурні одиниці, що легко відтворюються завдяки повтору семантично навантажених слів, 10- , 12- складовий розмір вірша.

Група пісень на тему "любов дівчини і стрільця" втілює цілу гаму почуттів, виражених через ситуаційні моменти, і так само виявляє внутрішній зв'язок із поетикою народної пісенності, її композицією.

Типологічно ці пісні подібні до народних жартівливих. Характерний приклад стрілецької жартівливої пісні — "Кладочка" (Б. Лепкий — Л. Лепкий), де обігрується розлука стрільця з коханою. Це своєрідна стилізація під народні пісні з використанням властивого для них засобу психологічного паралелізму та низки усталених образів, порівнянь, епітетів. По суті, ця поезія є продовженням народницького дискурсу у творчості Б.Лепкого. Л. Лепкий, не відступаючи від концепції поета, надає творові рис

Із зміною поетичних образів звучання хору загострюється завдяки високій теситурі й насиченій гармонічній мові, розвиток динаміки при постійному акцентуванні сильних долей підводить до загальної кульмінації, для підкреслення якої композитор вводить ремарку rallentando maestoso (розширюючи велично). Цей прийом якнайповніше віддзеркалює експресію словесного тексту: "Ми вас помстимо!"

Після такої динамічної "загрозливої" кульмінації знову звучить ніжно-лірична колискова.

У характерному для стрілецької пісні жанрі маршу написаний твір М. Гайворонського "Сповнилась міра" для чоловічого хору. Мелодику твору характеризує пружна інтонаційна система із домінуванням стрибків на кварту, квінту, ходи по розкладених тризвуках у маршовому ритмі (пунктирний ритм; четвертна з крапкою — восьма — половинна). В другій частині ("із запалом") автор підкреслює завзятість, молодечий характер стрілецтва через затактові побудови фраз, характерного підголоску баса (по розкладених акордах), оптимістичного вигуку "Voa!"

[1] *Лепкий Б.* Твори в двох томах. - Т.1: Поетичні твори. Прозові твори.Мемуари. - К., 1997. - С.787.

[2] *Правдюк О.* Стрілецькі пісні в системі жанрів українського пісенного фольклору // НТЕ. - № 2-3. - С.25.

[3] *Витвицький В.* Стрілецька пісня (До 80-річчя Українських Січових Стрільців 1914 - 1994 р.) // Сурмач. - 1994. - Ч.1 - 4 (118 - 121). - Лондон. - С.12.

[4] Склад УСС за віком був чи не наймолодшою військовою формацією під час Першої світової війни. Її членами були студенти університетів і навіть учні старших гімназійних класів. Феномен високої боєздатності й незламної ідейної переконаності усусів пояснюється значною мірою тим, що більшість старшин, багато рядових стрільців мали вищу й середню освіту, були випускниками українських гімназій. До старшинського складу входило багато осіб, які мали вчений ступінь доктора.

[5] Спробу проблемної оцінки значення культурно-освітньої й літературно-мистецької діяльності січових стрільців для вивчення історії відродження української державності зробив В. Чоповський у статті "Культурно-освітня діяльність українських січових стрільців" // НТЕ. - 1992. - №3.

[6] *Боберський І.* Стрілецькі пісні УСС // Діло. - 1916. - Ч.71 (12 березня). - С.1; Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість. - Нью-Йорк, 1954. - С.27.

образ "сліз", що у фольклорних піснях має сталу семантику зцілення ("плачуть квіти", "дощик цяпотить").

У музиці стрілецьких пісень віддзеркалюється вплив народної пісні (особливо західноукраїнського типу), старогалицької пісні, для якої власне прикметним був склад чоловічого квартету; західноєвропейської танцювальної музики, особливо ритму і мелодичних рис вальсу. Цікаво, що під час побутування Легіону УСС на Закарпатті в піснях з'являються риси, характерні для угорської народної музики: жваві ритмічні фігури у формі синкопованих ритмів (це відзначає передусім жартівливі пісні, які з часом втрачали своє первісне значення і виконувалися як похідні).

Зв'язок із народним мелосом істотний для значного числа стрілецьких пісень. Найчастіше ця спільність виявляється мотивною подібністю, багато спільного є в ритмо-метричній структурі. Для української народної музики типовим є початок мотиву на сильній, тобто наголошеній долі такту. Саме так будується велика кількість стрілецьких пісень ("Спіть Герої, спіть!" Й. Кишакевича, "Сповнилась міра" М. Гайворонського, "Журавлі" Л. Лепкого).

рухом у розмірі 6/8.

ч.4↓ м.2↑ в.2↑ в.2↓

ч.4↓ м.2↑ м.2↓ в.2↓

Композитор використовує акордові структури із загостреною ввіднотоновістю (при відхиленні, модуляціях), відхилення в паралельний мінор. Часті зіставлення тональностей створюють романтичний колорит. Куплет звучить дуже м'яко, ніжно, заколисуюче. Другий куплет більш динамічний, що досягається засобами імітаційного проведення теми (тему починає партія тенорів, її "підхоплює" басова партія і т.д.). Зміна тонального плану (G-d), протиставляється статичності першого куплета. Фанфарні звучання (Es-d мел.) із агогічними й динамічними змінами (allegro, mf — ff) якнайкраще передають текст вірша:

Як настане час,
Ми розбудим вас.

Із зміною поетичних образів звучання хору загострюється завдяки високій теситурі й насиченій гармонічній мові, розвиток динаміки при постійному акцентуванні сильних долей підводить до загальної кульмінації, для підкреслення якої композитор вводить ремарку rallentando maestoso (розширюючи велично). Цей прийом якнайповніше віддзеркалює експресію словесного тексту: "Ми вас помстимо!"

Після такої динамічної "загрозливої" кульмінації знову звучить ніжно-лірична колискова.

У характерному для стрілецької пісні жанрі маршу написаний твір М. Гайворонського "Сповнилась міра" для чоловічого хору. Мелодику твору характеризує пружна інтонаційна система із домінуванням стрибків на кварту, квінту, ходи по розкладених тризвуках у маршовому ритмі (пунктирний ритм; четвертна з крапкою — восьма — половинна). В другій частині ("із запалом") автор підкреслює завзятість, молодечий характер стрілецтва через затактові побудови фраз, характерного підголоску баса (по розкладених акордах), оптимістичного вигуку "Ура!"

Звертаючись до стрілецької пісні майже зі столітньої перспективи, бачимо, що вона була своєрідним, неповторним явищем української пісенної творчості. Ці твори свідчать про розвинений мистецький смак і значний рівень товариської культури не тільки їхніх авторів, але й середовища, у якому вони творились. Стрілецькі пісні стали невід'ємною частиною відроджених військових традицій нашого народу, зробили новий цінний внесок у домашнє і товариське музикування, що мало значний вплив на музичну культуру взагалі. Власне, в перші десятиліття XX ст. в український побут проникали російські жорстокі пісні, так звані циганські романси. Стрілецькі пісні своєю мовою, змістом, і духом сильно протидіяли цим впливам.

Організація стрілецьких хорів, оркестру, ансамблів, творчих колективів стимулювала поширення авторських стрілецьких пісень серед стрільців і ширше — в народному середовищі.

[1] *Лепкий Б.* Твори в двох томах. - Т.1: Поетичні твори. Прозові твори.Мемуари. - К., 1997. - С.787.

[2] *Правдюк О.* Стрілецькі пісні в системі жанрів українського пісенного фольклору // НТЕ. - № 2-3. - С.25.

[3] *Витвицький В.* Стрілецька пісня (До 80-річчя Українських Січових Стрільців 1914 - 1994 р.) // Сурмач. - 1994. - Ч.1 - 4 (118 - 121). - Лондон. - С.12.

[4] Склад УСС за віком був чи не наймолодшою військовою формацією під час Першої світової війни. Її членами були студенти університетів і навіть учні старших гімназійних класів. Феномен високої боєздатності й незламної ідейної переконаності усусів пояснюється значною мірою тим, що більшість старшин, багато рядових стрільців мали вищу й середню освіту, були випускниками українських гімназій. До старшинського складу входило багато осіб, які мали вчений ступінь доктора.

[5] Спробу проблемної оцінки значення культурно-освітньої й літературно-мистецької діяльності січових стрільців для вивчення історії відродження української державності зробив В. Чоповський у статті "Культурно-освітня діяльність українських січових стрільців" // НТЕ. - 1992. - №3.

[6] *Боберський І.* Стрілецькі пісні УСС // Діло. - 1916. - Ч.71 (12 березня). - С.1; Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість. - Нью-Йорк, 1954. - С.27.

[7] Положення "Пресової кватири УСС". - ЦДІА України у Львові. - ф.353. - оп.1. - спр.8. - арк.4.

[8] *Думін О.* Історія легіону українських січових стрільців 1914 - 1918 // Дзвін. - 1992. - № 3 - 4. - С.138.

[9] Степан Чарнецький до війни - директор і головний режисер львівського театру "Руська бесіда" - здійснив постановку трагедії В. Пачовського з часів руїни України і про світлу постать того періоду гетьмана Дорошенка "Сонце руїни". Автор закінчував трагедію досить невдало - піснею-скаргою "Чи я в лузі не калина була". Спеціально до постановки для згладження надто песимістичної кінцівки і для мистецької рівноваги С. Чарнецький написав пісню "Ой у лузі червона калина". Автор мелодії до сьогодні невідомий.

[10] *Кузьменко О.* фольклоризм стрілецьких пісень// Народознавчі зошити. - 2000. - №1. - С.120.

[11] Див. також: *Шеффер Т. Л.М.Ревуцький.* Нарис про життя і творчість . - К., 1958. - С.42.; *Лісецький С.Й.* Лев Миколайович Ревуцький. - К.,1989. - С.126 - 127.

[12] Детальніше про стрілецьку пісню див.: *Витвицький В.* Цит. праця. - С.12 - 22.

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ПОДІЛЛЯ

Світлана КОЗЯР

Весілля — кульмінаційний момент у житті: людина досягає зрілості, повноліття та вступає в шлюб, щоб створити сім'ю — основу продовження роду.

Кожен регіон України має свою традиційно-звичаєву народнопоетичну специфіку, яка науковцями вивчена мало. А тому мета нашої статті полягає в характеристиці етапу дослідження, записування та збереження пісенності Подільського краю, зокрема весільних матеріалів. Це дасть змогу актуалізувати проблему регіонального вивчення фольклору, на конкретних даних з'ясувати суть ряду чинників, що впливали на розвиток фольклористики в Україні, і, зокрема, на Поділлі, привернути більшу увагу науковців до першоджерельних матеріалів та різноманітних аспектів осмислення останніх: виникнення, еволюції, функціонування, взаємодії з обрядом, жанрової специфіки тощо.

Подільське весілля, як і українське загалом, надзвичайно багате на пісні. Вони — співана історія шлюбу, невід'ємна складова буйноцвіття обрядового дійства. Різноманітні за змістом, стилістикою, емоційним характером, манерою виконання, весільні пісні не тільки коментують кожен епізод, але й величають, вшановують, повчають, розчулюють, смішать, застерігають, віщують.

Незважаючи на те, що весілля і весільні пісні виникли багато століть тому, в дохристиянські часи, набували нових рис у подальші історичні періоди, їх систематичні записи та наукове осмислення почалося лише в XIX столітті. Найдавніша писемна згадка про весільні пісні сягає часів Київської Русі (1096). Відомості про весілля і весільні пісні знаходимо в "Описові України..." Г. — Л. де Боплана.

Першу публікацію окремих зразків весільних пісень здійснив З.Доленга-Ходаковський у праці "Проект наукової подорожі по Росії" (1820). Це не була спеціальна збірка весільних пісень, а принагідне звернення до них при з'ясуванні питання слов'янської історії. У ній автор наводить 7 весільних текстів (без зазначення місця запису, хоча із загальною вказівкою на час виконання в обряді або й без цього). Лише 1978 р. побачив світ збірник "Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся)"[1]. Із 1868 поданих тут пісень весільні займають почесне місце — 865 текстів, що свідчить про їхнє широке побутування на початку XIX століття.

Систематичне збирання і дослідження фольклорної спадщини Поділля було розпочате у першій половині XIX століття представниками української та польської науки. Перший опис весілля на Поділлі здійснив польський поет М.Гославський — автор поеми "Podole". 1830 року в четвертому томі польського журналу "Pamietnik dla pkci piekney" було надруковано опис українського весілля разом із піснями з Поділля, проте, у зв'язку із конфіскацією, журнал не потрапив до рук читача. Даний матеріал був віднайдений польськими дослідниками лише 1904 року, а в 1936 доведено, що згаданий опис польською мовою — "Обряд народного весілля на Поділлі разом з піснями" — зробив М.Гославський (1802-1834). Пісні подавалися польською мовою, а сам опис охоплював лише два перших дні весілля[2].

Із видань 30-х років XIX століття вирізняється двотомник К.Войцицького "Piesni ludu Bialo — Chrobatow, Mazurow i rusi znad Bugu...", де поряд з польськими, чеськими та сербськими піснями у другому томі відведено спеціальний розділ весільним пісням з-над Бугу — "Piesni weselne ruskie", поданим українською мовою. І, як зазначає М.Шубравська, хоч у групуванні пісень автор не завжди дотримується послідовності етапів весілля, ця вада певною мірою окуповується наявністю до всіх без винятку зразків обрядової вказівки, що часом переростає в просторі етнографічні коментарі[3].

Зіставляючи сучасний регіональний поділ та той, яким керувався польський дослідник Жегота Паулі, можемо припустити, що весільні пісні з Поділля увійшли до першого тому його двотомного зібрання "Piesni ludi w Galicyi...". 163 весільних тексти складають загальний пісенний масив, зібраний у п'яти районах ("обводах") України та розміщених у збірнику за територіальним принципом. У Бережанському обводі було зібрано 25 весільних пісень. У кожному підрозділі фольклорні зразки розміщені за ходом весілля, із вказівкою на час виконання в обряді. Така схема Ж.Паулі була науково обґрунтована: весільні пісні подані окремо в розділі обрядових пісень.

Вперше опис українського весілля із піснями опублікував Л.Голембійовський (1830). Записи та публікації матеріалів українського весілля містять "Опис весільних українських простонародних обрядів..." Г.Калиновського (1777), видання Й.Лозинського (1835), А.Метлинського (1854), П.Чубинського (1877), Я.Головацького (1878).

Зокрема, П.Чубинський у четвертому томі своїх "Праць" — "Обряди: родини, хрестини, весілля, похорон" навів майже дві тисячі весільних пісень — 1943 зразки, що їх, проте, відносить до обрядових і не виокремлює у якийсь певний жанр. Беручи до уваги функціонально-обрядовий принцип розташування зразків весільних пісень за окремими розділами, що відповідають основним етапам обряду, П.Чубинський, охопивши значну територію України, подав зведений етнографічний опис обряду (42 весілля) із близько двома тисячами пісень.

Частина з них узята із раніше опублікованих записів Лозинського, Новицького, "Збірника статистичних відомостей про Київську губернію" (за 1864 р.), з рукописних збірок Куліша, збірників Метлинського, Терещенка, з журналу "Основа" та ін.

Однак, незважаючи на нереальність існування в житті зведеного етнографічного опису, значну цінність мають подані тут нові пісенні зразки із зазначенням місця їх запису. Основна маса подільських весільних пісень, які П.Чубинський записав українською мовою, наводиться із Ушицького (с. Колюсики) та Літинського (с. Дашківці) повітів.

Чимало весільних перлин друкували Б.Грінченко, І.Франко, І.Колеса, Д.Яворницький, М.Лисенко, А.Конощенко, К.Квітка. Зокрема, у третьому томі "Етнографічних матеріалів...", який було опубліковано 1898 року додатком до "Земского сборника...", а 1899 р. — окремим відбитком, Б.Грінченко зосередив значну увагу на весільній обрядовості. Автор відкинув практику зведення даних обрядів в один сценарій, виділив їх у велику тематичну групу, вмістивши у збірник окремі описи весілля та деяких обрядових компонентів з Чернігівської, Харківської, Київської та Подільської губерній, вважаючи, що "кожний новий зразок із нової місцевості додає нові риси цієї широкої релігійно-побутової драми", а також подає багато ще не надрукованих до часу весільних пісень[4].

Активне пробудження національної самосвідомості українського народу в XIX ст. на Поділлі не обминуло й колектив Кам'янець-Подільської духовної семінарії. У 1849-1855 рр. тут діяв осередок вихованців-демократів, які займалися вивченням етнічних та фольклорно-етнографічних джерел подільського села. Учні, а пізніше відомі письменники Степан Руданський (1834-1878), Анатоль Свидницький (1834-1871), Каленик Шейковський (1835-1903) та ін. співпрацювали з польсько-українським композитором, який на той час мешкав у Кам'янці-Подільському, А.Коціпінським (1816-1866) та з відомим подільським етнографом Андрієм Димінським (1829-1915)[5]. Вони зібрали значний фольклорний та етнографічний матеріал у Кам'янець-Подільському та Проскурівському повітах і використали його у своїй подальшій творчості.

Так, у 1852 році С.Руданський підготував двотомну рукописну працю "Народні малоросійські пісні, зібрані в Подільській губернії", куди ввійшли 156 народних пісень родинно-побутового та соціально-ужиткового характеру, а в 1862 р. — докладний етнографічний нарис "Подільське весілля" з піснями. Тривалий час ці праці залишались в рукописах і вперше були опубліковані лише у 1972 році.

А.Коціпінський вмістив свої фольклорні записи з Поділля у збірнику "Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії" (Кам'янець-Подільський, 1862).

1883 року у періодичному академічному "Зібранні відомостей до антропології крайової" латинськими літерами були опубліковані "Обряди весільні люду у селі Кудринівцях" (Краків. — Т. 7. — С. 60-81), що містять 73 весільні пісні, записані В.Малиновською в с. Кудринівцях на Зборівщині (Тернопільська обл.).

Заслуговує на увагу зібраний та надісланий дослідниками фольклорно-етнографічний матеріал з Поділля до Російського Географічного Товариства, заснованого у 1845 році. Серед його (РГТ) неопублікованих матеріалів, зокрема записів народно-пісенної творчості, найбільший інтерес становлять "Малорусская свадьба с ее обрядами и песнями у крестьян Летичевского уезда Подольской губернии" А.Людкевича, а також збірник "Подольские малороссийские семейные и любовные песни" А.Димінського[6].

Протягом 80-90-х років XIX ст. на сторінках місцевих періодичних видань з'являються окремі матеріали про весільний обряд на Поділлі, переважно описово-емпіричного характеру. Так, в етнографічному журналі "Живая старина", "Киевская старина", а також у виданнях "Подольские губернские ведомости" та "Подольские епархиальные ведомости" друкувалися поодинокі статті про перебіг весільного обряду в подільському краї. Дані, що тут наводилися, були зібрані переважно етнографами-аматорами, вони різнилися своєю методикою та способом викладу матеріалу. Такі дослідники, як Ф.Рибський ("Свадебные обряды и песни в м. Макове Каменецкого уезда Подольськой губернии" // Живая старина. — 1895. — Вып. 2), М.Дучинський ("Свадебные обряды в Ольгопольском уезде Подольской губернии" // Там же. — Вып. 3-4), а також Верин ("Висилля" или крестьянская свадьба в Подольской губернии Ново-Ушицкого уезда // Подольские губернские ведомости. — 1898. — №№ 18, 35, 49) та Д.Ф. Т-вич ("Крестьянская свадьба в Каменецком и Проскуровском уездах" // Там же. — №№ 265, 266, 269) звертають увагу на основні моменти весільного обряду.

Зокрема, Верин у своєму "Висилли..." в загальному описі народного обряду відводить весільним пісням допоміжну, коментуючу та супроводжуючу роль, — подає їх за ходом розкриття етапів весілля. Виклад матеріалу ведеться російською мовою, а пісень — українською. На окремих прикладах весільної атрибутики (як от барвінок, калина, гільце) Верин намагається дослідити їх символічне значення[7].

Інші дослідники, наприклад, невідомий автор, який підписався криптонімом "А.К." ("Свадебные песни, записанные в Подольской губернии" // Киевская старина. — 1897. — Т. 64) звертали значну увагу на пісенний матеріал.

Певну наукову цінність мають і "Этнографические заметки о свадебных обрядах, собранные в м. Загниткове Ольгопольского уезда", записані С.Долинським та надруковані в "Подільських єпархіальних відомостях" 1887 р. Тут вміщена і його стаття, в якій говориться про двосторонній характер етнокультурних взаємозв'язків між молдавським та українським населенням Поділля. 1891 року у виданні "Киевской старины" з'являються публікації Ю.Й.Сіцінського (Е.С.), зокрема "Семейная жизнь в Подолии в первой половине прошлого века", де порушуються питання історичного розвитку весільних пісень на Поділлі.

Дослідження та вивчення духовної культури подолян тривало і на початку XX століття. Зокрема, з'являються окремі публікації в місцевих періодичних виданнях, як, наприклад, "Из свадебных, родинных и похоронных обычаев Подольской губернии" Е.П.Казимира в "Этнографическом обозрении" 1907 р.

У 1920-і рр. у с. Зятківцях Гайсинського району на Вінниччині Гнат Танцюра записав 800 весільних пісень. Пролежавши тривалий час у рукописних фондах, один із найповніших описів українського весілля вперше побачив світ лише у 1998 році; упорядник, редактор і видавець — фольклорист

М.К.Дмитренко. У передмові Г.Танцюра порушує питання про соціально-історичну зумовленість норм звичаєвого права, пов'язаних і зі шлюбом. Опис обряду поєднується із зразками інструментальної музики та кільканадцятьма іграми, які безпосередньо не пов'язані з весіллям, але часто виконувались під час цього дійства у с. Зятківцях.

Розділи книги збігаються з етапами весільного дійства, а саме: сватання, готування до весілля, субота, неділя, понеділок гарний, понеділок поганий. Описуючи той чи інший звичай, етап весілля, дослідник подає свої коментарі. Автор дотримується послідовності в подачі пісенних зразків за ходом обряду. Весільні пісні супроводжують, коментують, розкривають зміст дій, почуттів і т. ін. його дійових осіб. Г.Танцюра зауважує, що порядок та довготривалий термін записів весілля у с. Зятківцях від односельчан вказує на повноту пісенного матеріалу.

Слід наголосити, що зятківецьким весільним пісням притаманна багата поетична палітра, вони, як зауважують В.Юзвенко та М.Яценко, "мають ідеальну закінчену словесно-мелодійну форму..."[8]. У передмові "Перлина українського весілля" М.Дмитренко підкреслює: "Збірник "Весілля в селі Зятківцях" Гната Танцюри можна кваліфікувати як рідкісну, оригінальну в історії вітчизняної фольклористики наукову працю, в якій всебічно й вичерпно, монографічно глибоко досліджено весільний обряд — з піснями, танцями, іграми тощо. Без перебільшення можна сказати, що це — видатна, унікальна пам'ятка українського фольклору"[9].

Солідна колекція весільних пісень і на рахунку подільської фольклористки Насті Присяжнюк. Її записи, які включають народнопісенний матеріал, що побутував у с. Погребищі на Вінниччині у 20-30-і роки XX століття, увійшли до збірника "Пісні Поділля" (1976). 245 весільних текстів розташовано за порядком проведення весільного обрядодійства. В збірнику подаються мелодії до більшості весільних пісень. У передмові упорядник видання С.Мишанич, крім усього іншого, з'ясовує історичну долю фольклорних жанрів (весільних зокрема), локальні особливості та місце фольклору в житті народу в давнину та на сучасному етапі. Примітки подають необхідні обрядові координати.

1970 року у серії "Українська народна творчість" побачили світ 22 описи весільних обрядів (14 з яких — із мелодіями) з багатьох регіонів України: "Весілля. У двох книгах". Упорядники М.М.Шубравська, О.А.Правдюк. Тут вперше подаються описи весілля за 300 років, починаючи від Г.Боплана (1650) і аж до кінця 60-х років XX століття.

Найповнішу наукову публікацію в двох фундаментальних томах (понад 4 тисячі зразків) здійснила М.М.Шубравська: "Весільні пісні". — К.: Наукова думка, 1982. Тут вперше вміщено чимало сучасних записів, 80-90% яких зберігаються у фондах ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України. Для підсумкового видання весільних пісень з різних територій України і тривалого за часом періоду записів М.Шубравська використовує обрядово-функціональний принцип та дає характеристику весільних пісень за основними етапами весільного циклу, що входять до передвесільних обрядів, власне весілля та повесільних церемоній. До того ж, автор наводить свою класифікацію весільних пісень, поділяє їх на декілька функціональних груп, розділяє суто весільні пісні та пісні про весілля, які, до речі, у збірнику не подані.

Варто було б відзначити ту величезну роботу, яку провела М.Шубравська у "Примітках", де подаються вказівки на те, коли, на якому етапі виконується та чи інша пісня, хто і за яких обрядових обставин її виконує. Вказується першоджерело, зазначається наявність до вказаної весільної пісні паралелей (варіантів), якщо вони виявлені, із вже надрукованих або й рукописних матеріалів.

Весільні пісні Поділля, вміщені у другому томі зібрання, подаються за матеріалами С.Турика, В.Вовкодава, О.Вітенка, Л.Лавренюк, О.Правдюка й ін. та за матеріалами фольклорних експедицій на Поділля у 1950, 1954, 1963 та 1972 рр.

Серед волинських, буковинських, прикарпатських та закарпатських весільних пісень

значне місце посідають і пісні з Поділля. Їхня кількість складає понад 480, до більшості з них подається музичний супровід. Обрядові координати записів такі: Вінницька область — Барський, Вороновицький, Гайсинський, Жмеринський, Козятинський, Літинський, Тульчинський райони; Тернопільська область — Збаразький, Козівський, Кременецький, Лановецький та Шумський райони; Хмельницька область — Городоцький, Дунаєвецький, Кам'янець-Подільський, Старосинявський, Ярмолинецький райони.

1988 року у видавництві "Дніпро" вийшла нова збірка "Весільні пісні". Упорядник, автор вступної статті та приміток М.Шубравська. До збірника увійшли друковані та рукописні матеріали з фондів ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України. Значна кількість весільних пісень зафіксована за радянського часу і опублікована у книзі вперше. Серед 1355 весільних текстів наведено понад 220 подільських пісень. 198 з них — сучасні записи Г.Колесниченко у селах Бубнівці, Дмитренках, Басаличівці та Ярмолинці Гайсинського району на Вінниччині. Тексти весільних пісень упорядковано за функціональним принципом. Вони подаються за сучасним правописом, із збереженням лексичних та найсуттєвіших морфологічних і фонетичних діалектних особливостей. У словничку пояснюються маловживані, застарілі та діалектні слова. Примітки містять загальні обрядові паспорти із вказівкою, хто з учасників весілля і на якому обрядовому етапі виконує пісню.

У своїй передмові "Українська весільна пісня і дійсність" М.Шубравська досліджує "відображення обрядової дійсності в українських весільних піснях", виявляє "різні нюанси у взаємозалежності пісні від обряду на різних етапах весілля, а звідси закономірність та специфіку відображення дійсності в певних групах пісень на різних композиційних етапах обряду"[10].

Публікації весільних пісень, друковані останнім часом у загальноукраїнських та місцевих періодичних виданнях, можна умовно згрупувати за такими характерними ознаками, як:

1. Пісні в описах весілля із певної місцевості з мелодіями або без них, наприклад:

— *Гжимайло Ю.Д.* Із народних вуст: фольклор. — 1993. (Короткий опис обряду з піснями із сіл Юначки, Западинці, Яворівці, Кузьмин Красилівського р-ну Хмельницької обл.);

— Пісні Віньковеччини. Зібрала, упорядкувала на ноти Н.Дудар. — Хмельницький, 1993. (Невелика за обсягом характеристика подільського весілля разом із поданими весільними текстами та мелодіями, записаними від жителів сіл Ломачинці, Пилипи Олександрівські, Говори та ін. Віньковецького р-ну з 1967 по 1989 роки);

— *Гаврищук А.П.* Подільське весілля на Дністрі (20-і роки XX ст.) // Подільська старовина: Зб. Наукових праць / Відпов. ред. Косаківський В.А. — Вінниця, 1993. — С. 377-385. (Опис весільного обряду, страв, вбрання наречених і т. ін.);

— *Косаківський В.А.* Весілля в селі Хоменках Шаргородського р-ну Вінницької обл. (XX ст.). — Там само. — С. 373-376. (Характеристика весільного дійства, детальний опис весільного вбрання наречених, невелика кількість пісень без мелодій);

— *Пірус Т.П.* Весілля в селі Рахнах-Лісових (І-ша половина XX ст. — до поч. 60-х рр. XX ст.). — Там само. — С. 365-373. (Опис весілля по днях (субота, неділя і т.д.), пісенні тексти подані без мелодій);

— *Борисенко В.К.* Весільні звичаї та обряди // Поділля: історико-етнографічне дослідження / Артюх Л.Ф., Балушок В.Г., Болтарович З.Є. та ін. — К., 1994. — С. 217-228. (Опис подільського обряду та супроводжуючі його весільні пісні).

2. Добірки українських народних пісень, що включають і весільні тексти з певної території з описом та без опису обряду, з мелодіями чи без них, упорядковані за ходом весілля, наприклад:

— Народні пісні з села Соломії Крушельницької / Записані в с. Біла Тернопільського р-ну Тернопільської обл. / Упоряд. П.Медведик, О.Смоляк. — Тернопіль, 1993;

— Пісні з Поділля. Українські народні пісні. Фольклорні записи та упорядкування О.М.Яковчука. — К., 1993. (Тексти пісень занотовані переважно у селах Залуччя, Черче Чемеровецького р-ну на Хмельниччині);

— Весільні пісні Віньковеччини. Записано жителькою с. Пилипи Олександрівські Віньковецького р-ну Хмельницької обл. Н.Дудар / Упоряд. Е.Олеандра, Н.Небелюк. — Хмельницький, 1993.

3. Нечисленні або й зовсім поодинокі зразки (найчастіше без мелодій та обрядового паспорту), подані разом із коментарями щодо проведення того чи іншого етапу обрядового дійства, друковані без визначеної системи, зокрема у періодиці, як от:

— *Медведчук Г.В.* Я на коровай ішла / Подільські вісті. — 1996, 1 лист. (Обрядові пісні до випікання обрядового хліба у с. Бубнівці, Дмитренках Ярмолинецького р-ну Вінницької обл.);

— *Харченко Л.* Наша піч регоче — короваю хоче // Подільські вісті. — 1994, 8. (Про обряд випікання весільного короваю у смт. Остропіль на Поділлі);

— *Пістун Н.Ф.* Подільське весілля: (Фрагмент, коровай у молодої) // Українська мова і література в школі. — 1991. — № 3. — С. 64-66;

— Або: Підволочиська земля в спогадах емігрантів. Ред.-упоряд.: Р.Матейко, Б.Мельничук. — КЖВ "Тернопіль", 1993. — С. 171-173. (Подаю декілька пісень з вінкоплетин, та пісні, що співають при даризні, записані у с. Медині та Гниличках Тернопільської обл.).

Таким чином, розглянувши давні та окремі сучасні напрацювання дослідників фольклору (зокрема весільних пісень на Поділлі), відзначимо: розвідки, статті характеризуються узагальненими описами дій, ритуалів, звичаїв, а також наявністю багатьох обрядово-пісенних зразків. Серед широкого загалу питань, що досліджувались (наприклад, історична доля весільної пісні, її функціональне призначення і т. ін.), майже не висвітлюються типологічні ознаки та регіональні особливості весільної пісенної творчості на Поділлі, що має знайти своє почесне місце в майбутніх наукових працях.

м. Волочиськ
Хмельницької обл.

[1] Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / Упоряд., текстолог. інтерпретація і коментарі О.І.Дея. Атрибуція автографів і копій та передмова Л.А.Малаш та О.І.Дея. - К., 1974. - С. 161-396, 694.

[2] *Шубравська М.М.* Весільна пісенність на Україні та її обрядова функція // Весільні пісні. У двох книгах. Книга І: Полісся, Наддніпрянщина, Слобожанщина, Степова Україна / Упорядкування, примітки М.М.Шубравської. Нотний матеріал упорядкувала Н.А.Бучель. - К.: Наукова думка, 1982. - С. 15.

[3] *Там само.* - С. 21.

[4] *Козар Л.* Монументальне видання фольклору в кінці XX століття (До питання про наукові основи чотиритомного зібрання Б.Д.Грінченка) // НЕТ. - 1997. - № 4. - С. 29-41.

[5] *Баженов Л.Ф.* Фольклорно-етнографічне вивчення краю в Подільській духовній семінарії в середині XIX - на поч. XX ст. / Наук.-практ. конференція "Культура України і слов'янський світ". Тези доповідей та повідомлень. Частина І (м. Кам'янець-Подільський). - К., 1992. - С. 17.

[6] *Стаценко Н.С.* Етнографічне вивчення Поділля // Поділля: історико-етнографічне дослідження. Артюх Л.Ф., Балушок В.Г., Болтарович З.Є. та ін. - Видавництво НКЦ "Доля". - 1994. - С. 17.

[7] Питання символіки весільних пісень висвітлено в нашій статті.

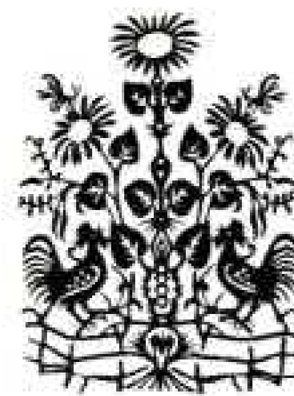
[8] *Козяр С.* Символіка весільних пісень // Народознавство, 1999. - № 54. - С. 1-4.

[9] Пісні Явдохи Зуїхи: Записав Гнат Танцюра / Упоряд., передмова, прим. В.А.Юзвенко, М.Т.Яценка. Ред., упоряд. нотних матеріалів З.І.Василенко. - К.: Наукова думка, 1965. - С. 230.

[10] *Дмитренко М.* Перлина українського весілля // *Танцюра Гнат.* Весілля в селі Зятківцях / Упоряд., передм., примітки М.К.Дмитренка; музичний матеріал, передмова Л.О.Єфремової. - К.: Ред. часопису "Народознавство", 1998. - С. 5-6.

[11] Українська весільна пісня і дійсність // Весільні пісні / Упоряд., авт. вст. ст. та приміт. М.М.Шубравська; Відп. ред. І.П.Березовський. - К.: Дніпро, 1988. - С. 7-23.

НОВЕ ПРО ЕТНОНАЦІОНАЛЬНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНІ



Ганна СКРИПНИК

Під керівництвом члена-кореспондента Національної Академії наук України Всеволода Івановича Наулка вийшла друком колективна монографія "Етнонаціональні процеси в Україні: історія та сучасність" (Київ, 2001 рік). Участь у її написанні відомих українських етнологів та етносоціологів В.Наулка, А.Орлова, А.Шевченка, В.Зінича, а також літераторів та істориків О.Мишанича, В.Сергійчука, Т.Кияка, В.Кривцової, О.Беренштейна, Н.Зіневич гарантувала добрий науковий рівень цієї ґрунтовної, вкрай потрібної як науковцям, так і політичним діячам монографії. Авторський колектив у праці ставить і успішно вирішує чимало актуальних, дискусійних і досі етнологічних питань, висвітлює широке коло проблем етнонаціонального розвитку України в історичній ретроспективі.

В. Наулко порушує не вирішене і дотепер в етнологічній науці питання співвідношення понять "етнос", "нація" та "національна меншина" і справедливо зауважує, що наявність у структурі населення країни кількох сотень представників певної національності не є етносом і не має жодної підстави зараховувати їх до "окремих самобутніх етносів з усіма юридичними та економічними наслідками". Скоріше тут маємо справу з малочисельними діаспорними групами, які було б помилково класифікувати як "етноси".

Дослідник акцентує роль держави у формуванні нації, наголошує на соціально-етнічній сутності національного. Він спростовує спроби деяких російських авторів обґрунтувати розпад України в майбутньому наявністю регіональних мовнокультурних відмінностей, слушно відзначаючи, що ці відмінності зумисне культивувалися і є наслідками цілеспрямованої етнодемографічної, кадрової та культурної політики окупаційних урядів в Україні.

Два розділи монографії присвячено висвітленню сучасного етнічного складу населення, розкриттю трансформацій етнічної структури людності України, що відбулися протягом XX століття (автор — В. Наулко). Дослідник змальовує широку панораму динаміки чисельності основних етнічних груп України (росіян, білорусів, поляків, болгар, чехів, євреїв, молдаван, румунів, вірмен, німців тощо), розкриває її політичні та економічні передумови. В. Наулко відтворює картину історичної долі окремих національних меншин України, поетапно розкриває особливості етнічної історії різних регіонів України від найдавніших часів. Цікавим аспектом дослідження є спроба реконструкції етнічних характеристик населення України в далекому минулому на підставі конкретних топонімів. Давні топоніми є переконливим джерелом висвітлення етногенетичних та етнокультурних процесів. Проте в рецензованій монографії ця тема порушена лише побіжно. Для її належного розкриття необхідні спеціальні дослідження.

У праці проаналізовано тенденції розвитку етнонаціональних процесів в сучасній Україні (автори — В. Наулко, В. Кривцова). Дослідники залучають дані регіональних соціологічних опитувань в багатоетнічному середовищі і розкривають характер міжетнічних взаємин та етнічних стереотипів, сформованих під впливом нерівноправного становища етнічних спільнот та відповідної національної політики. Автори констатують високий рівень зацікавленості етнічних груп долею власної етнокультури, бажання забез-

печити її повноцінний розвиток за нових суспільно-політичних реалій України. У розвідці аналізуються еміграційні настрої різних національних меншин України, етномовні орієнтації, ставлення до міжетнічних шлюбів, особливості етнонаціональної та громадянської ідентичності тощо. Висновки дослідників про фактичну відсутність проявів етнічної нетерпимості і ворожнечі та про низький рівень міграційних настроїв серед представників національних меншин засвідчують, що в Українській державі створена найоптимальніша (у порівнянні з іншими країнами пострадянського простору) ситуація для культурно-національного розвитку національних меншин, і намагання деяких політичних кіл дестабілізувати ситуацію в країні під приводом ніби-то порушення прав національних меншин є політичним лукавством.

Етнічним українцям у праці присвячено розділ В. Сергійчука про формування української спільноти в Криму. На основі архівних матеріалів та статистичних даних державних переписів автор розкриває український чинник в етнічній історії Криму, простежує багатовікові українсько-кримські взаємини. В. Сергійчук вказує на згубні для українства наслідки асиміляційної політики російського уряду в Криму як за царату, так і за радянської влади. Про відверто асиміляційну щодо українців Криму політику Москви свідчить і такий факт: у 20-і роки XX ст. радянська влада передбачала певні освітні мовно-культурні заходи навіть серед нечисленних кримських циган (1500 осіб) та італійців (650 осіб), проте зігнорувала цілковито кримських українців (яких, за переписом 1926 р. нараховувалося 77123 особи). Фактично впродовж всіх років радянської влади в Криму українцям не забезпечувалося жодних умов культурно-національного розвитку, що спричинило їх масову асиміляцію.

Автор констатує, що процес русифікації українського населення Криму не зупинився навіть за умов проголошення Україною незалежності. На 760 тис. українців Криму відкрито лише кілька шкіл, а єдина українська бюджетна тижнева газета протистоїть близько 200 російськомовним виданням. Отже автор увиразнює серйозну проблему дискримінації українців Криму, вирішувати яку потрібно на державному рівні.

Заслуговує на увагу також думка автора про потребу створення спільних міжурядових комісій для розв'язання проблем відповідних національних меншин сусідніх країн. Такі комісії забезпечили б вирішення міжетнічних питань державами-сусідами на паритетних засадах, що об'єктивно унеможливило б висування ними та їхніми політичними адептами в Україні однобічних вимог українській стороні. Для забезпечення інтересів зарубіжних румун, угорців, росіян, євреїв, поляків відповідні держави знаходять належні кошти і формують необхідні соціокультурні інститути. Такі ж кроки щодо українців зарубіжжя належить зробити й українській державі, взявши під свій культурно-політичний протекторат українські меншини зарубіжжя.

Еволюція карпаторусинства — культурно-політичної течії національно-визвольного руху Закарпаття розкривається в окремому розділі монографії "Карпаторусинство: історія та сучасність" (автор — О. Мишанич). Дослідник порушує важливу науково-методологічну проблему етногенези й етнічної історії українства, регіонального розмаїття української етнокультури. О. Мишанич на підставі широкої мовно-історичної та етнокультурної фактологічної бази робить слушні висновки про органічну етногенетичну й культурну єдність закарпатських русинів з усім українським народом, розкриває антиукраїнську спрямованість політичного русинства, адепти якого роблять спроби (при потуранні деяких політичних сил України та сусідніх держав) поставити під сумнів територіальну цілісність України та національну ідентичність українства.

Політичне русинство, — зазначає О. Мишанич, — є спробою антиукраїнських сил, підтримуваних Москвою та Будапештом, реанімувати ідеї відрубності русинів Закарпаття від України. Відповідь подібним спробам дали самі закарпатці, які у 1991 році віддали 92,5% голосів за незалежну й унітарну українську державу[1].

Етномовні аспекти сьогоденної української дійсності розкриваються в ґрунтовній статті А. Орлова "Етномовна ситуація в Україні: 1990-і роки". Дослідник акцентує увагу на змінах в національно-мовній ідентичності, що стали наслідком масових імміграційних та еміграційних процесів, повернення в Україну кримських татар та німців, реасиміляційних чинників та різкого погіршення демографічної ситуації тощо. Ці та інші причини зумовили скорочення чисельності людності України на 3 млн., в тому числі істотне зменшення абсолютної чисельності українців. Автор відзначає, що хоча на час розпаду СРСР частка українців з порушеною національно-мовною ідентичністю склала серед усіх мовно-русифікованих майже 80% або понад 4,5 млн. (4578, 4 тис.), проте, на його думку, за останнє десятиріччя намітилася тенденція призупинення високих темпів російськомовної асиміляції серед українців. Зауважимо, що наведені в праці статистичні дані, на наш погляд, не дають підстав для таких оптимістичних висновків.

Увагу дослідника привернули також мовний чинник національної свідомості та трансформації мовної поведінки. Дослідник наголошує, що у співвідношенні сфер побутування російської та української мов є разючі регіональні диспропорції, які є потенційно конфліктогенними і потребують уваги державних освітніх установ.

Окремі висновки статті (зокрема, про існуючі "етномовні реалії") вимагають ширшого коментаря. За автором, їх треба більше враховувати у правовій практиці, відповідно підвищивши статус російської мови. Гадаємо, що тут не варто ігнорувати таких обставин.

По-перше, існуюче національне законодавство України, яке визнано міжнародними експертами одним з найдемократичніших, забезпечує росіянам та іншим етнічним меншинам задоволення їх культурно-освітніх, інформаційних та інших потреб; закон про мови надає відповідні гарантії. По-друге, численні факти, наведені автором, засвідчують, що культурно-інформаційні потреби росіян в Україні задовольняються їх рідною мовою на значно вищому рівні, аніж аналогічні потреби титульного етносу країни. Зокрема, російська мова є домінуючою у культурно-науковій, книговидавничій та інших сферах: викладання російською абсолютно домінує (100%) не лише в Криму, але й у загальноосвітніх закладах Донеччини і Луганщини (85-88% учнів навчаються російською мовою), Одеської та Запорізької областей (близько 60%). Оскільки у цих регіонах українці складають абсолютну більшість населення (Донецька обл. — 50,7%, Луганська — 51,9%, Одеська — 54,6%) і навіть у Криму за переписом 1989 року 26% населення — українці, тож демократично і природно було б, якби цим цифрам пропорційно відповідала і кількість українських шкіл. А. Орлов слушно зауважує, що україномовне друковане слово — як один з основних каналів поширення державної мови — ще не посідає належного місця в Україні. Зокрема, видаються дискримінаційними щодо українців такі факти, наведені в праці: домінування на українському ринку російської книжки (90% за назвами і 75% за тиражем)[2]; сумарний обсяг російськомовної преси сягає 80 %[3]; намітилася тенденція падіння тиражності журнальних видань переважаючими темпами українською мовою.

Водночас було б некоректно не враховувати і того, що "існуючі етномовні реалії" є наслідком кількавікових дискримінаційних

заходів окупаційних урядів щодо української мови (звуження до побутового рівня україномовного спілкувальницького середовища, витіснення спеціальними адміністративними засобами української мови зі сфери професійної науки, освіти, культури; застосування щодо неї правових та адміністративних заборон, прямих репресій проти її носіїв тощо). Узаконення і сприйняття як об'єктивної даності сучасного упослідженого становища української мови, означало б проектування існуючих етномовних деформацій у майбутнє, а отже — продовження асиміляційних процесів і винародовлення українців. Така перспектива розвитку етномовних процесів посилюватиме напругу міжнаціональних взаємин і поглиблюватиме протистояння на мовно-етнічному ґрунті, адже ж очевидно, що етнічно українська більшість, яка упродовж віків боролася за власну державність і за повноцінний розвиток своєї мови і культури на своїй землі, не погодиться на подальшу мовну асиміляцію.

Наведені автором статистичні дані про критичний стан функціонування української мови спонукають до висновків про потребу державних запобіжних заходів, спрямованих на ліквідацію механізмів збереження інерції русифікації українофонів. Важливою передумовою дерусифікації українців постає подолання політичної, економічної та мовно-культурної маргінальності українського етносу. Усунення причин та наслідків маргінального становища українофонів можливе за умови трансформації соціально-професійної структури українського етносу. Адже існуюча фактична недопредставленість етнічного українства в державно-політичних, бізнесово-промислових структурах унеможливлює адекватний вплив українців на прийняття і реалізацію державних рішень, а отже — витісняє українців на периферію соціокультурних та політико-економічних процесів. Досвід розвинутих держав з поліетнічним складом населення показує, що подолання диспропорцій розвитку соціально-професійної структури найчисельніших етнічних спільнот країни можливе через створення та реалізацію державних економічних, соціальних та культурних програм підтримки й відродження етносів, інтереси яких систематично ущемлялися в минулому. У розрізі аналізу національно-мовної самоідентифікації та особливостей соціально-професійної структури українофонів базовим може бути висновок про потребу всебічної модернізації трудового потенціалу українського етносу як найчисельнішого в державі, що актуалізується глобальними тенденціями сучасного інформаційного суспільства (Див. Ширше: Рудницька Т. Етнічні спільноти України: тенденції соціальних змін. — К., 1998). Подоланню маргінального становища українофонів сприяло б употужнення інформативного потенціалу української мови шляхом реалізації масштабних проектів перекладу цією мовою світової художньої літературної класики, наукової літератури, створення кінофільмів тощо.

Монографія містить ґрунтовний аналіз проблем міграційних процесів та їх наслідків для історії держав і народів, які розглядаються в інформативній статті А. Шевченка. Міркування автора про те, що "людство існує у формі територіально організованих етнічних спільнот, тому будь-який міграційний рух населення за межі території свого основного розселення неодмінно має певні і довготривалі етнічні наслідки"[4], проливає світло на сутність етнодемографічної політики та правової практики сучасних розвинутих держав, які намагаються обмежити потік мігрантів правовими актами та адміністративними діями.

На підставі широкого кола письмових джерел та даних державної статистики різних періодів А. Шевченко простежує динаміку зростання поліетнічності структури населення України, висвітлює особливості формування російської етнічної групи. Він

зазначає, що на період приєднання України до Росії на правах політичної автономії росіян в Україні практично не було. Зокрема, у 1678 р. в Україні мешкало всього 27 тис. росіян (переважно в так званій Новоросії). Проте вже на початок XX ст. їх було вже 3,5 млн. чоловік. Кількість росіян в Україні стрімко і невпинно починає зростати з кінця 20-х років XX ст. і до сьогодні включно. За період з 1926 по 1989 рік їхня чисельність в Україні зросла у 4,4 рази (з 3,5 млн. до 11 млн. осіб), тоді як чисельність практично однакових з росіянами за показниками репродуктивної поведінки українців зросла лише в 1,6 рази. Автор пояснює це цілеспрямованою імперською міграційною політикою Москви (наслідком оргнаборів, розподілу кадрів вищої кваліфікації, депортацій українців та інших спеціальних актів влади, спрямованих на змішування етнічного складу населення і зростання російського етнічного елементу з метою зміни етнічної характеристики українських земель та употужнення російського впливу в українських політичних та індустріальних центрах).

Нинішня соціокультурна та етнополітична ситуація в Україні багато в чому пояснюється міграційними процесами минулого, слушно зауважує автор. Саме внаслідок масових транскордонних переміщень людей від початку XVIII ст. Україна ставала дедалі більше поліетнічною, а питома вага українців зменшилася за цей період з 85,6% до 72,1%[5]. Відчутно частка українців в Україні зменшувалася внаслідок репресій, воєн, голодоморів, а також далекосяжної міграційної політики радянської влади за мирних часів. Зокрема, лише із 1959 по 1989 р. частка українців зменшилася із 76,8% до 72,7%[6]. Стійка тенденція до збільшення поліетнічності населення України з невпинним зростанням частки неукраїнського населення у загальній етнічній структурі переконливо ілюструється такою статистикою: у 1959 році етнічні меншини в Україні нараховували близько 10 млн. чол., а у 1989 році їх кількість збільшилася на 4 млн. і склала 14 млн. Більшість приїжджих розселялися в містах Південної і Східної України та в Києві. Так, лише за часів незалежності протягом 1991 — 1996 рр. найбільше іммігрантів прийняли Донецька (230,1 тис.), Дніпропетровська (152,3 тис.), Луганська (122,7 тис.) області. Масштабна імміграція в прикордонні області істотно впливає на зменшення питомої ваги корінного населення та зростання носіїв російської мови і виникнення додаткових етномовних проблем. Саме в цих областях осіло, стверджує автор, майже половина прибулих в Україну за часів незалежності росіян. Цікаво, що кількість росіян, які прибули в Україну протягом 1992 — 1998 рр. (562,3 тис. чол.) приблизно така ж, як і кількість прибулих у ці роки українців (634,8 тис. чол.). Аналіз цих фактів увиразнює потребу проведення коректної державної еміграційно-імміграційної політики. Адже подальші неконтрольовані міграції росіян та російськомовних представників інших націй у південно-східні регіони спричинять небажаний дисбаланс етнічної структури на користь употужнення російськомовного фактору, що може мати далекосяжні етнополітичні наслідки для держави.

"Надзвичайно важливим питанням, пов'язаним з міграційними процесами, є необхідність їхнього регулювання..." бо, зазначає слушно автор, — неконтрольоване збільшення в Україні громадян інших країн може призвести до суттєвого зменшення питомої ваги місцевого населення, виникнення значної кількості нових етнічних, культурних, расових та інших проблем"[7].

Дослідник аналізує також особливості обміну населенням між Україною та колишніми республіками СРСР, міграційні зв'язки з іншими країнами та динаміку міграції етнічних спільнот України. А. Шевченко слушно узалежнює чисельність етнічних спільнот України від рівня їх міграційної

мобільності, проте, на нашу думку, не варто при цьому ігнорувати і соціально-економічні та політичні чинники. Він розкриває зміни, що сталися за часів незалежності в етнічній структурі всього населення України і прикордонних областей, та етнічні наслідки міграційних процесів.

Аналізуючи особливості етнічної свідомості та міграційні настрої російської меншини, автор стверджує, що фактична відсутність міграційних настроїв серед росіян, абсолютна більшість яких не має наміру залишати Україну (лише 3 % діяльно налаштовані на еміграцію), та мізерні втрати (1%) російського населення, що сталися внаслідок міграційного обміну з Росією за років незалежності, засвідчують, що в Україні склалися сприятливі (з погляду міжетнічних стосунків та забезпечення потреб етнокультурного розвитку) умови національного розвитку росіян[8].

Увагу дослідника привертає і порушення механізмів демовідтворення, яке набуло ознак демографічної кризи і спричинило депопуляцію корінного населення, погіршення його якісних характеристик. Обґрунтоване занепокоєння А.Шевченка викликає недосконалість імміграційного законодавства України, безконтрольність міграційних процесів через слабкість державних імміграційних служб та пасивність суспільства. Тим часом зростання потенційної загрози розчинення національної ідентичності українців в масі чужинців, і збільшення напруженості між корінним населенням та іммігрантами повинно стати предметом адекватних реакцій з боку держави.

Серйозний виклик і загострення соціальних конфліктів в українському суспільстві може спричинити зростання впливу нових конфесій, зокрема мусульманства. Звідси, резюмує автор, постає потреба громадського усвідомлення небезпек сучасних міграційних процесів та зміни суспільних стереотипів ставлення до іммігрантів як явища випадкового і тимчасового. Водночас потрібна коректна державна стратегія поведінки нації в новій ситуації, стратегія етнокультурної безпеки, "безпеки етнічної ідентичності особи і спільноти". А.Шевченко вказує на потребу передбачити на державному рівні систему адаптаційних заходів для прибулих, яка б гарантувала засвоєння іммігрантами соціокультурних цінностей і норм, мови і культури українського народу.

Автор справедливо зауважує, що українська мова в цілому не відіграє поки що повною мірою тієї ролі, яка властива державній мові. Зокрема, це засвідчує і той факт, що більшість населення України читає російськомовні газети. Шкода, що це об'єктивне спостереження дослідником не коментується. Адже за цілковитого домінування російськомовних газет та друкованого слова видається цілком логічно, що саме ці видання і є доступним джерелом інформації для більшості населення.

Серед розділів монографії, присвячених національним меншинам вирізняється оригінальна розвідка О. Беренштейна, присвячена малодослідженій в українській історіографії проблемі — етнодемонографічній історії українського єврейства. Дослідник вибудовує історичну схему становлення і розвитку єврейської меншини в Україні, розкриває в історичній ретроспективі політико-економічні фактори динаміки єврейської громади (від кількох десятків єврейських родин у містах України XVI століття до 1,5 млн. євреїв лише у Наддніпрянській Україні на початку XX ст. та, до 486 тис. євреїв у 1989 р.). Стаття містить глибокий аналіз соціально-професійної структури українського єврейства, узасаднений статистичними даними перепису населення 1989 року. При незначній загальній кількості євреїв у етнічній структурі населення України радянських часів (за переписом 1989 р. — 0,94%), євреї мали "соціально-просунуту" позицію. Зокрема, в радянській Україні євреї мали найвищі показники зайнятості

розумовою працею (67,6%), освітнього рівня (майже 50%), урбанізованості (99,2%). Високими були показники єврейського представництва серед керівників, управлінців (10,02%) та в інших соціально-престижних сферах (45,42%), що створювало належні передумови для забезпечення національно-культурних запитів та етнічних інтересів єврейської меншини в Україні[9].

Високий освітній та урбаністичний рівень єврейської меншини О. Беренштейн пояснює тим, що освіта за радянських часів за умов відсутності природних економічних відносин була важливим елементом механізму соціальної адаптації в іноетнічному середовищі. Деякі висновки автора видаються необґрунтованими. Зокрема, "соціально-просунута позиція", яку євреї займали в Україні кінця XX ст., на наш погляд, не дає підстав на висновок про "тенденцію до зменшення ролі єврейства в структурі професійного розподілу", та "до зменшення ролі єврейства в реальній економіці"[10].

Автор не обмежується з'ясуванням особливостей етнічної історії українського єврейства та аналізом його демографічної і соціально-професійної структури, а намагається дати відповідь і на гострополітичні реалії сьогодення, розкрити сутність єврейського чинника в загальнодержавному контексті України. Так, торкаючись проблеми "олігархізації" української економіки та "непропорційно великого єврейського представництва в кланово-олігархічних структурах", О.Беренштейн аналізує політико-економічні реалії доперебудовного періоду і аргументовно демістифікує єврейський чинник сучасного політико-економічного життя України. Сучасні етнічні характеристики олігархічних структур автор пояснює як похідне "від взаємодії багатьох чинників у ході еволюції соціальної структури радянського/пострадянського суспільства та його єврейської складової зокрема"[11]. Відтак етнічна структура феномену так званого "олігархізму", віддзеркалює етнічні характеристики радянської номенклатури.

Автор виважено й неупереджено намагається також підійти і до проблеми негативних етнічних стереотипів, трагічних сторінок єврейства в Україні та до негативного досвіду історичного співжиття євреїв та українців, які мали як об'єктивні, так і суб'єктивні передумови. Він зазначає, що масове заселення євреями українських земель розпочинається з часів Люблінської унії та широкої польської експансії і запровадження магнатсько-фільваркової системи, невід'ємною складовою якої виступає єврейська громада. Саме її використовують як своєрідний інструмент колонізації України. Автор зауважує, що у цій системі міжетнічних і соціально-економічних відносин "українці були найбільш приниженим і експлуатованим елементом"[12], що об'єктивно не могло не викликати їхньої протидії, антипольських та антиєврейських повстань і рухів. Йдеться по суті про природне право поневоленого народу боронити своє гідне життя на історичній батьківщині. Всяке ж небажання поважати це право народу, який сидить, між іншим, на своїй землі, — як зауважує Є.Грінгруз, — "приводило і може привести до небажаних наслідків". З цього ж приводу Я.Грицак слушно зауважує: "Міжнаціональні відносини у минулому були далекими від ідилії і нерідко являли собою довгий ланцюг обопільних насильств і злочинів, коли вчорашня "жертва" жорстоко мстилася своєму насильнику"[13].

Зазначимо, що поставлене автором завдання створення нарису-схеми історії єврейства на теренах сучасної Української держави та стану єврейської громади в Україні, виконано належно. Певної корекції потребує хіба що твердження автора про те, що нівелювання будь-якої етнічної структури за радянської доби зумовлювалося об'єктивними соціально-економічними чинниками. Політичний чинник, як відомо, незрідка

відігравав вирішальну роль у питаннях нівеляції культури національних меншин.

Ґрунтовністю і самодостатністю вирізняється також розділ монографії "Українсько-румунсько-молдавські міжетнічні взаємини" (автор — Т.Кияк). В ньому розглянуто широке коло питань — від історії заселення українсько-молдавсько-румунського пограниччя та формування відповідних етнічних груп у складі України, Молдови та Румунії — до складних проблем міжетнічних відносин та забезпечення культурно-національних прав етнічних меншин. Привертають увагу акцентовані автором статистичні дані як про загальну чисельність українців у Молдові й Румунії та молдаван і румунів в Україні, так і про рівень забезпечення культурно-національних запитів етнічних та діаспорних груп у відповідних країнах. Констатуючи незадовільний стан забезпечення культурно-національних інтересів та вивчення української мови українцями Молдови та Румунії, Т.Кияк вказує на відсутність зацікавленості до позитивного вирішення цієї проблеми в урядів Молдови та Румунії, а також ігнорування ними двосторонніх міжурядових документів. "Доцільно наголосити, — зазначає автор, — і на вражаючий дисбаланс у дотриманні принципу паритетності щодо стану задоволення освітніх потреб українцями Молдови у зіставленні із рівнем вирішення аналогічних запитів молдаванами і румунами в Україні"[14].

Т.Кияк вважає, що за умови упередженого ставлення окремих національних меншин до молодої Української держави, яке маніфестується їхніми відвертими випадами у ЗМІ, доцільно узалежнити державну політику щодо них від політики відповідних країн щодо української меншини. Водночас, автор робить слушні закиди державній владі в сучасній Україні, яка не надає українській меншині у Молдові та Румунії належної державної підтримки, та й в Україні, на його думку, — і досі самі українці ще національно упосліджені.

В статті акцентується потреба посилення регіонального транскордонного співробітництва з метою досягнення реального взаєморозуміння і добросусідства між народами[15].

Спеціальний розділ праці присвячений полякам — одній з найчисельніших національних меншин в Україні (автор — В.Сергійчук). Побіжно торкаючись питання формування польської етнічної групи в Україні, В.Сергійчук наводить розлогу статистичну інформацію про фактичне співвідношення між польським, українським, російським та єврейським етнічним елементом на Волині, яка переконливо засвідчує в історичному контексті безумовне переважання українства в регіоні.

Предметом аналізу дослідника стала також динаміка польської етнічної меншини України переважно новітнього часу. В.Сергійчук висвітлює успіхи національної культурно-освітньої роботи серед польської людності України часів УНР, показує згубні наслідки колективізації, депортацій та голодомору для польської меншини в Україні (кількість поляків скоротилася з 1926 р. до 1939 р. на 120 тис. осіб). У розділі на основі архівних матеріалів висвітлюються й особливості етнополітичних реалій міжвоєнної доби на західноукраїнських землях, розкривається антиукраїнська спрямованість штучно зорганізованого польською владою спольщення так званих "східних кресів". Автор розкриває також маловідомі факти українсько-польських взаємин 40-х років XX ст., упереджену антиукраїнську спрямованість репатріаційного договору між московським та польським урядами, трагічні для українства наслідки операції "Вісла".

Окремий розділ монографії присвячено поверненню та облаштуванню в Україні "депортованих за радянських часів народів" (автор В.Зінич). Слід зауважити, що як у назві розділу, так і в самому його тексті, дещо некоректною є вживана термінологія.

Зокрема, йдеться в ньому про повернення та облаштування кримських татар та німців. Якщо щодо перших термін народ є адекватним, то щодо німців коректніше було б застосувати поняття "національна меншина", бо ж відомо, що як за радянських часів, так і тепер в Україні живе не весь німецький народ, а лише етнічна група німців, яка по відношенню до корінної більшості є національною меншиною. Про німців як про один з депортованих народів йдеться і на 158, 163 та інших сторінках. Трапляються і зовсім незрозумілі, навіть надумані формулювання. Зокрема, на с. 158 читаємо: "...кримські татари та німці — найбільш численні етнічні етноси, депортованих на території нашої держави". Що має на увазі автор під поняттям "етнічні етноси"?

Не такою оптимістичною як подає автор, нам видається і перспектива зосередження всіх репатріантів у Причорноморському економічному районі (Крим, Одеса, Миколаїв, Херсон), виділеному для поселення депортованих за часів СРСР. Зосередження російськомовних репатріантів у цьому регіоні сприятиме посиленню етнічної неоднорідності населення краю, употужненню іншоетнічного, переважно російськомовного, компоненту, а отже — спричинить небажаний з погляду національних інтересів дисбаланс етнічної структури, нові етномовні проблеми. Доцільніше було б частково облаштовувати репатріантів і в інших областях України, з урахуванням районів депортації.

На загал, розділ досить інформативний, в ньому залучено широкий матеріал з етнічної історії депортованих з території України етнічних спільнот, висвітлено економічні та соціальні аспекти проблеми повернення та облаштування репатріантів, розкрито внесок міжнародних організацій у її вирішення.

Добре, що увагу автора привернула проблема облаштування репатріантів, оскільки повернення в Україну депортованих, які зазнали репресій, є питанням історичної справедливості щодо них. Згідно з офіційними статистичними даними до депортації в Україні проживало 480 тис. німців, а в Криму 220 тис. кримських татар. Частина етнічних німців була насильно депортована у серпні 1941 року, а 350 тисяч з них — було вивезено гітлерівцями до Німеччини у 1943 — 1944 рр. Очевидно, що кількасот тисяч людей, які зазнали дискримінації в минулому, мають право на підтримку держави. "Закон про реабілітацію та забезпечення прав осіб з числа національних меншин, що зазнали репресій та були депортовані з території України"... цілком на часі і заслуговує схвалення. Ось тільки незрозуміло, чому автор мовчить про те, що ці права мали б поширюватися не тільки не репресованих представників національних меншин, але й на мільйони репресованих та депортованих за часів радянської влади представників українського етносу? Адже відомо, що щодо них не вирішено й досі політико-правових проблем; зокрема, чиняться нерідка всілякі перешкоди для набуття стихійними репатріантами-українцями громадянства України. Думається, що як з погляду історичної справедливості, так із погляду об'єктивного наукового підходу у спеціалізованій праці замовчувати цей аспект проблеми нелогічно і невиправдано.

У монографії подається короткий нарис історії формування і динаміки циганської меншини в Україні — частини розсіяної спільноти, яка втратила етнічну територію і проживає у вигляді дисперсних груп у іншоетнічному середовищі. Автор Н.Зіневич відзначає урбаністичний характер циганської спільноти (з 47,9 тис. загальної чисельності циган України понад 70% — мешканці міст). У розділі, крім побіжного огляду історії циганського етносу, зроблено спробу, залучаючи широкі статистичні дані, проаналізувати сучасне становище циган з етнокультурного, демографічного, освітнього та

економічного погляду. Автор, вочевидь, не визначився щодо доцільності збереження традиційної ізольованості циганської спільноти. Так, з одного боку, він розглядає внутрішньообщинні закони як позитив для збереження етнічності циган, з іншого — вказує на згубні для спільноти наслідки ізольованості від суспільства.

У розділі розкривається також роль сучасних культурно-освітніх товариств у збереженні циганської культурної спадщини, у підвищенні освіченості цієї меншини та залученні її до повноцінного суспільно-політичного і економічного життя.

У праці розгляд етнонаціональних процесів здійснено переважно на матеріалах етноісторії та етнокультури національних меншин. Зауважимо, що усталений в Україні останніх років підхід — зведення етнонаціональних процесів до висвітлення проблем розвитку нацменшин — є хибним. Адже висвітлення етнонаціональних процесів в Україні без належного залучення порівняльного українського матеріалу є не досить повне і не відображає всієї картини етнонаціональних відносин в країні в їхній органічній цілісності.

Водночас відзначимо, що у спеціалізованому профільному виданні прикро зустрічати деяку термінологічну нечіткість. Зокрема, не зовсім коректно виокремлювати в етнічній структурі населення України наявність "інших слов'янських етносів: білоруси, поляки, чехи...". Мова йде, очевидно, про етнічні групи, бо ж цілі ці етноси, як відомо, живуть відповідно у Білорусі, Польщі, Чехії тощо. Так само, є очевидно, редакторським недоглядом вислів "...з кількох націй утворюється більша спільність — субнація" — тут, напевно, йдеться про супернацію. Мають місце і деякі інші некоректності (у термінології та оформленні бібліографічного апарату), які проте, не знецінюють беззаперечного позитиву цієї потрібної і в багатьох аспектах фундаментальної праці.

Поява колективної монографії "Етнонаціональні процеси в Україні" стане помітною віхою у розробці актуальних проблем етнонаціонального розвитку України.

[1] *Мишанич О.* "Карпаторусинство": історія та сучасність // Етнонаціональні процеси в Україні. К., 2001. - С. 401.

[2] *Орлов А.* Етномовна ситуація в Україні: 1990 роки // Етнонаціональні процеси в Україні - С. 111.

[3] *Шевченко А.* Росіяни України в аспекті сучасних етнонаціональних процесів // Етнонаціональні процеси в Україні. - С. 212.

[4] *Шевченко А.* Етнічні аспекти міграційних процесів в Україні // Етнонаціональні процеси в Україні - С.124.

[5] *Шевченко А.* Етнічні аспекти міграційних процесів в Україні. - С. 126.

[6] *Там само.* - С. 127.

[7] *Шевченко А.* Етнічні аспекти міграційних процесів. - С. 122.

[8] *Там само.* - С. 131-133, 141; Шевченко А. Росіяни України в аспекті сучасних етнонаціональних процесів. - С. 220-221.

[9] *Беренштейн О.* Євреї в Україні // Етнонаціональні процеси в Україні. - С. 264-267.

[10] *Там само.* - С. 267.

[11] *Там само.* - С. 270.

[12] *Там само.* - С. 252.

[13] *Грицак Я.* Нарис історії України. - К., 1996. - С. 9.

[14] *Кияк Т.* Українсько-румунсько-молдавські міжетнічні взаємини // Етнонаціональні процеси в Україні. - С. 345.

[15] *Там само.* - С. 356-360.

ЛЕГЕНДИ ТА ПЕРЕКАЗИ НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ

СІЧОВА СКАРБНИЦЯ: Упорядкування, мовна редакція, переднє слово і примітки Віктора Чабаненка. — Запоріжжя: ЗДУ, 1999. — 492 С.

Микола ДМИТРЕНКО

В останнє десятиліття українська фольклористика збагатилася цікавими дослідженнями народної прози. Зокрема, вийшли монографії: Давидюк Віктор. 1) Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — 176; 2) Первісна міфологія українського фольклору. — Луцьк: Вежа, 1997. — 296 С.; Сокіл Василь. Народні легенди та перекази українців Карпат. — К.: Наукова думка, 1995. — 160 С.; Дунаєвська Лідія. Українська народна проза (легенда, казка): Еволюція епічних традицій. — К.: Бібліотека українця, 1997. — 384 С.; Кейда Федір, Мишанич Степан. Народні месники України у фольклорі. — Донецьк: Кассіопея, 1998. — 114 С.; Кейда Федір. Український фольклор про Гайдамаччину. — К.: Вирій, 1999. — 240 С.; Будівський Петро. Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі (Проблема історичної та художньої правди). — К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 1999. — 494 С.

Публікація першоджерельних фольклорних матеріалів у згаданий період не була інтенсивною, спостерігаються песимістичні тенденції до нехтування традиційними творами, згортання процесу оприлюднення зразків народної пам'яті. Загалом публікацій усної народної творчості в Україні — одній із найбагатших фольклорних країн світу — катастрофічно мало. На фольклор багато хто в добу глобалізації дивиться як на старе, віджиле, непотрібне; вбачають у ньому ворога тих стратегій, що зденаціоналізовують, збаналізовують і зомбують людину технологіями манкурства; приписують українцям то "салоїдство", то "шароварність", то "хатокрайність", то "двомовність"... Роль мови і фольклору в державотворчому і націотворчому процесах визначальна, основоположна, а тому зневажання мови і творчості народу — шлях до його знищення.

Саме такі роздуми навіює загрозлива ситуація з українською мовою та станом культурної (зокрема, фольклорної) спадщини в Україні.

А тому публікація великого за обсягом фольклорного збірника за нинішніх умов — оаза українства (ще й досі "на нашій — не своїй землі"?), скарбниця духу, мудрості, пам'яті, внесок у розвиток наукової галузі .

"Січова скарбниця", — так влучно назвав упорядник Віктор Чабаненко фундаментальну книгу легенд та переказів Нижньої Наддніпрянщини, що видана невеликим накладом (тисяча примірників) у Запорізькому державному університеті.

Нагадаю, що увагу до цих матеріалів Віктор Чабаненко виявив давно; 1990 року у видавництві "Дніпро" побачив світ масовим тиражем у сто п'ятдесят тисяч збірник "Са-

вур-могила". Славетний Олесь Гончар тоді високо оцінив працю упорядника: "Видання цікаве і потрібне, адже народні перлини Нижньої Наддніпрянщини ще раз засвідчують, кому належить цей козацький край (на жаль, і сьогодні дехто піддає сумніву права незалежної України...)" (Див.: Кирилюк Вітольд. "Прямуймо, браття, сонцеві навстріч..." //Літ. Україна, 2001 р., 20 грудня)[1]. Доктор філології, письменник, професор Віктор Чабаненко має вагомий доробок у мовознавстві, фольклористиці, педагогіці, літературній творчості. Лауреат премії імені Павла Чубинського. Він — автор ряду надзвичайно цінних словників: чотиритомного "Словника говірок Нижньої Наддніпрянщини" (1992), історико-топонімічного словника "Великий Луг Запорозький" (1999), "Фразеологічного словника говірок Нижньої Наддніпрянщини" (2001), поетичних книг: "В гостях у юності моєї" (1999), "У вічному двобої" (2000), "Оратанія" (2001); зібрав та впорядкував матеріали до видань: "Сестра орлів: Легенди та перекази" (Дніпропетровськ: "Січ", 1991. — 96 С.); "Мудре слово: Прислів'я та приказки Нижньої Наддніпрянщини" (Запоріжжя, 1992. — 168 С.); "Гартоване слово: Постійні порівняння в говірках Нижньої Наддніпрянщини" (Запоріжжя, 1995. — 166 С.).

Збірник "Січова скарбниця" вміщує легенди та перекази, записані на території теперішніх Дніпропетровської, Запорізької, Херсонської та частково Донецької областей, починаючи з 20-х років XIX ст. аж до кінця XX ст. Серед збирачів такі відомі письменники, вчені, діячі культури, як Олекса Стороженко, Олександр Афанасьєв-Чужбинський, Яків Новицький, Григорій Залюбовський, Іван Манжура, Дмитро Яворницький, Георгій Булашев, Іван Березовський, Яр Славутич, Микола Киценко, Петро Ребро та ін. Чимало записів належать упорядникові. Майже сорок років виснажливої праці записувача й дослідника мовних та фольклорних скарбів — це справжній науковий і письменницький подвиг вірного сина України Віктора Антоновича Чабаненка.

У "Передньому слові" зазначено: "Нижня Наддніпрянщина — споконвіку слов'янська, українська земля. Кожна її крихта полита кров'ю і потом нашого народу, народу хоробрих воїнів-оборонців і невтомних сіячів-ратаїв. Вітри героїчної історії пронеслися над нею і назавжди лишилися в степових могилах, хортицьких дубах, у пам'яті про козацькі Січі... Сотні, тисячі книжок присвячено цьому краєві. Але жодна з них не може порівнятися своєю глибокомудрістю з однією неписаною книгою — великою книгою народної пам'яті, книгою пісень, дум, переказів та легенд". На основі давніх і новіших публікацій, більше сотні власних записів і записів інших сучасників (у тім числі й студентів університету) Віктор Чабаненко ще за часів тоталітарного режиму зробив висновок: "Історична пам'ять нижньонаддніпрянців підтверджує колоніальний характер царських намірів щодо Запорожжя" (Див.: Проблеми історії запорізького козацтва в сучасній історичній науці та музейній практиці. — Дніпропетровськ, 1990. — С.59).

Для Віктора Чабаненка поняття "історична пам'ять" — своєрідна домінанта, що визначає сутність людини, зокрема українця. Може, тому чимало його книг мають присвяти: "Січова скарбниця" — батькові, "Великий Луг Запорозький" — Петрові Кальнишу (Кальнишевському), "Фразеологічний словник" — "Незабутньому Вчителю — проф. С.П.Самійленку". Так, передмову до історико-топонімічного словника автор завершує такими знаменними словами: "Плід моїх багаторічних роздумів, пошуків і досліджень я присвячую вірному синові українського народу, шляхетному лицареві й великому страднику ПЕТРОВІ КАЛЬНИШУ зі всім

славним Військом Низовим Запорозьким. Знаю, що на цей труд і на цю присвяту мене подвигло Боже провидіння. Йому вгодно, щоб ми, нащадки козаків, не забували свого імені, своїх зруйнованих гнізд і своїх закатованих проводирів. Воно хоче через десятиліття і віки покарати ворогів України нашою пам'яттю. Отже, читаймо, думаймо й пам'ятаймо!" Цей заклик можна сприйняти за епіграф і до збірника "Січова скарбниця".

У житті народу легендам та переказам належить особлива роль. Вони виникли в первісному соціумі й розвивалися разом із мовою, родовою педагогікою, вдосконаленням свідомості. Завдяки їм значною мірою відбувався процес пізнання, процес передачі від покоління до покоління знань, умінь, навичок, загалом уявлень про світ і всесвіт. Писемні пам'ятки, давні літописи частково зафіксували усні твори цих жанрів ("Повість минулих літ", "Київський літопис", "Галицько-Волинський літопис", "Літопис Самовидця" та ін.); основну ж частину їх зберегла художньо-історична пам'ять народу.

Збірник "Січова скарбниця" впорядковано за тематичним принципом. Десять розділів досить вичерпно відображають видатні історичні події, народний побут від давнини до сучасності. "Примітки", крім загальних зауважень, списка умовних скорочень використаних джерел, вміщують необхідну інформацію про збирачів, час, місце запису, вказівку на публікацію. Стилістичні мовні особливості (діалектизми, локальні етнографізми), як правило, збережено. Заголовки легенд і переказів, як відомо, в усній оповідній традиції майже не зустрічаються, а тому упорядник стояв перед вибором: подавати тексти без назв за номерами ("академічно") чи таки кожен зразок найменувати. Перевагу було віддано усталеному в українській едиційній практиці принципу подачі фольклорних текстів із заголовками (науково-популярний підхід, турбота не тільки про науку, а й про читача). До честі упорядника, більшість назв дібрано вдало, заголовки відповідають змістові творів, їхньому пафосу, часом підкреслюють деталь, що відіграє важливу композиційну роль чи штрих до характеристики героя тощо. Заголовкові номінації то, так би мовити, об'єктивно-нейтральні, то суб'єктивно-інтригуючі, то символічні: "Вікна", "Вечеря", "Що можна їсти", "Звідки беруться змії", "Довголіття в запорожців", "Кошовий Сірко", "Кому давався скарб", "Поховано його аж у Франції", "Правду казали діди".

"Із прадавніх криниць" — назва першої — чи не найбільшої — групи творів космогонічних, антропоморфних, зоогонічних, апокрифів та матеріалів із народної демонології. Вони відтворили уявлення наших пращурів про світобудову: про землю, небо, сонце, місяць, зорі, воду, про різноманітні явища природи, про походження рослин, тварин, птахів, про чудодійні перетворення одних видів живої природи в інші. Подано матеріали про те, з чого взялися гори, річки, долини, могили, чай, тютюн і горілка, звідки ведмеді повелися, через що зайці стали куці, звідки виникли пісні, чому чорти чорні тощо. Чимало інформації про відьом, знахарів, домовиків, упирів, вовкулаків, лісовиків. Вміщено твори апокрифічного характеру, пов'язані із біблійними сюжетами та образами, житіями святих, перебуванням Господа та апостолів на землі тощо. Ці апокрифічні зразки, розказані "дуже інтересно, не раз поетично і драматично", на думку Івана Франка, "сильно вдаряли на фантазію".

Основна частина вміщених у книзі легенд і переказів присвячена безпосередньо запорозькому козацтву. Розділи "Ой Січ — мати", "Великий Луг — батько", "Славнії лицарі", "Хто на Кубань, хто за Дунай"

яскраво висвітлюють ідеальний образ героя-запорожця — оборонця та визволителя рідної землі. Як відомо, запорозьке козацтво з'явилося на історичній арені п'ять століть тому. Його появу спричинило люте горе українського народу, заподіяне запеклими ворогами зусібіч — з заходу, півночі, сходу і півдня. Прагнення волі, незалежності, щасливого життя із "тихими водами, ясними зорями, краєм веселим і миром хрещеним" гуртувало українців, кликало до збройної боротьби. До лав козацтва вступали найвідважніші, наймужніші люди, готові "битись до загину за рідну Вкраїну". За влучним висловом Олександра Довженка, український народ бився, як лев, за свою свободу.

У легендах і переказах про козаків-запорожців говориться: "То був народ розумний і войовничий", "знаюки", "характерники", "на своїй землі їх ніхто не міг узяти", "вони не боялись ні вогню, ні води". Саме за волелюбність, організований опір народ героїзував запорожців, зображував їх непереможними, мудрими лицарями, патріотами рідної землі. Чарівництво, характерництво — надприродні гіпнотичні здібності козаків, можливість впливати на оточення та на себе самих, а відтак — вигравати битви, з полону визволяти побратимів чи й багатотисячний ясир. Багато зразків народної прози розкривають саме такий світлий образ: "Люди браві й чепурні", "Куля їх не брала", "Погоні вони не боялися", "Як запорожці ману напускали", "Прикинувся вовком", "Характерник у бою за Хортицю", "Як запорожці побивали орду", "Як запорожці перехитрили царицю Катерину", "Визволителі бранців" та ін.

Особливо овіяні гіперболічно-легендарною романтикою героїзму козацькі ватажки. У розділі "Славнії лицарі" дізнаємося про подвиги та діяння Богдана Хмельницького, Семена Палія, Антона Головатого, Івана Сірка. Цікаво, що на палиці гетьмана Богдана Хмельницького був викарбуваний напис-абревіатура: "Б.П.Н.В.П.Р.Ч.І.Г.", що означав, як засвідчено в архіві, таке: "Бувало, Прокляту Невіру (Натуру) Вражу По Ребрах Чухаю І Гладжу".

Чи не найбільше народна пам'ять зберегла образ славного кошового Війська Запорозького Івана Сірка. Так, у легендах він (одна з них засвідчує, що герой народився із зубами — яка промовиста художня деталь!) перекидається в хорта; вміє зачаровувати загони чужинців, унаслідок чого вони, вбачаючи один в одному ворога, самовирубуються до ноги; навіть рука мертвого Сірка здатна сім літ забезпечувати одноплемінникам перемоги в боях.

Народні легенди та перекази немовби підкреслюють: рідна земля, боротьба за волю кожної людини, за соціальну справедливість, за національну незалежність множать сили, стають запорукою правдивої кари, рушієм перемог і забезпечують безсмертну славу.

Своєрідно в усній прозі змальовано побут, звичаї козаків. Постійно наголошується на щирій, відкритій вдачі, демократизмі й справедливості запорожців: "Козаки ні в чому не крились. Як іде куди, куреня не запирає. Увійдеш в курінь — казан висить, пшона торба, борошно, в'ялена риба, а в іншого й вагани меду стоять. Хочеш — мед їж, хочеш — тетерю вари або куліш. За їжу нічого не скажуть..." ("Запорожці у Великому Лузі". — С.188).

Окрему тематичну групу склали твори про закляті (переважно запорожцями) скарби. Тут ідеться про те, які саме скарби закопувалися в землю, в могили, яким чином вони дають про себе знати, як їх можна здобути і не втратити. Є щось символічне в тих захованих предками скарбах: то не тільки матеріальні блага закопано, а й духовний заповіт: надію на волю і щастя народу. Для того, щоб здобути повноцінні свободу й незалеж-

ність, досягти процвітання, ще треба й треба знімати закляття з козацьких скарбів...

Сім творів розділу "Понад шляхом Чумацьким" висвітлюють побут українських промисловців-вільнолюбів, їхні дружні стосунки з козаками ("Запорожці, було, ніколи не зачіпають чумака, а скоріш стають у пригоді від усякої напасті в степу". — С.279).

Логічним продовженням добрих справ славних лицарів-запорожців стали в Україні герої Гайдамаччини, народні месники, захисники трудящого люду: Олекса Довбуш у Прикарпатті та в Карпатах, Устим Кармалюк на Поділлі, Лук'ян Кобилиця на Буковині. Були свої герої і в степах України, на Нижній Наддніпрянщині. Пам'ять народу зберегла чимало творів про відважних ватажків, стихійних бунтарів, вишколених отаманів. У розділі "Оборонці покривджених" вміщено декілька зразків про Тараса Шевченка, а найбільше — про Нестора Махна, постать неоднозначну, суперечливу в оцінках істориків, але загального народного улюбленця в українських степах. Ці матеріали разом із тими, що ввійшли до розділу "На нашій — не своїй землі" (про колонізацію краю, голодомори), здебільшого публікуються вперше.

Великий розділ присвячено фольклорній топоніміці: "Отак і назвали". Тут подано твори про походження назв міст, містечок, сіл, річок, озер, островів, урочищ, скель, криниць, могил...Топонімічна проза Нижньої Наддніпрянщини, як правило, міфологізована мало; переважно сюжети й образи цих творів стосуються історичних подій та постатей, певних виняткових випадків чи обставин, що зафіксовані були в пам'яті надовго, хвилювали, збурювали уяву. Усно "задокументована" історія Нижньої Наддніпрянщини — свідчення глибокої любові та поваги народу до свого минулого, до всього того, що має не тільки історичне значення для нащадків, а й актуалізується нинішнім станом патріотичного виховання, проблемами екології, моральними цінностями.

Мова легенд і переказів надзвичайно багата: синтаксис, художні засоби, описи і діалоги, часопросторові образи (уявні, зорові, слухові та ін.) контекстні недомовки — все підпорядковане меті: художньо яскраво відтворити тему, донести до слухача (а через книгу — до читача) колорит епохи, значення події, вчинку героя, передати індивідуальність не загально, а конкретно, наочно. Епітети, порівняння, метафори, гіперболи, символи в народній мові органічні, обов'язкові — ними легко дихає кожен твір. Та часом дух перехоплює від сили й глибини народного слова чи образу — як, скажімо, в переказі "Перед Жовтоводською битвою": Максим Кривоніс наздогнав багатого магната, змусив його з'їсти капшук із награбованим у людей золотом. Магнат "почав те золото уплітати. Тільки докінчив капшук — і репнув, а замість золота потекли сльози народні..." (С.202).

Отже, збірник легенд і переказів Нижньої Наддніпрянщини "Січова скарбниця" в упорядкуванні Віктора Чабаненка — велика фольклорна енциклопедія, яскраве свідчення мовного багатства, художнього таланту й правдолюбства українців, унікальний пам'ятник національної самосвідомості, нашої винятковості та неповторності в "народів вільнім колі".

м.Київ

[1] Оцінку видання також див.: *Дмитренко Микола.* Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини //Народна творчість та етнографія. - 1992. - № 1. - С.65-67.

ЗБІРКА НАМОГИЛЬНИХ ЕПІТАФІЙ З ПОДІЛЛЯ

Микола КОЗАК-ПОДІЛЬСЬКИЙ

Віддаючи шану тим, хто від тимчасового перейшов у вічність, люди зазвичай ставлять пам'ятники, висловлюють на них своє ставлення до померлих або їхні заповіти чи девізи. Якось на Байковому цвинтарі в Києві натрапив на такий напис: "Мені вже добре..." Згадалося народне: мабуть, там усім добре, бо звідти ще ніхто не повернувся...

У народних намогильних написах-присвятах простежуємо глибокі переживання та співчуття, емоційні згустки страждань і болю. В них відбито погляди людини на світ реальний, живий, "цей" і "той" — потойбічний. Поетичність, емоційність, мудрість і гуманізм, шанобливість і пам'ять — усе це знайдемо в тих лаконічних, часом писаних відчаєм, намогильних графіті.

Опубліковано перший випуск матеріалів навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету ім. Івана Огієнка: збірник "Народні намогильні написи-посвяти з Поділля / Упорядники Н.Д.Коваленко, Т.І.Колотило, В.В.Щегельський. — Кам'янець-Подільський: Видавець М.І.Мошак, агенція "Медобори", 2001. — 256 с. Передмову "Скрижалі людської скорботи" написав відомий фольклорист, кандидат філологічних наук, доцент Танасій Іванович Колотило. В ній вчений розкриває сутність намогильної творчості, класифікує написи-присвяти за тематикою. Стаття ця хоч і невелика за обсягом, проте надзвичайно цінна з наукового погляду, адже автор характеризує і рубрикує той матеріал, який в Україні майже не досліджувався. Зокрема, Т.Колотило зауважує, що первинно епітафії були намогильними промовами, що згодом матеріалізувалися графічно на камені, дереві тощо. Намогильні написи-посвяти, на думку Т.Колотила, мають декілька підстав вважатися народними, хоча їхні першопочатки, без сумніву, авторські, індивідуальні. По-перше, за текстами епітафій ніде не закріплене ім'я їхнього творця; по-друге, одні й ті ж самі сталі тексти епітафій на рівні запозичень використані на різних, часом віддалених територіях не тільки подільського ареалу, а й за його межами, що стверджує їхню прийнятність серед людського загалу; по-третє, тексти-посвяти, часто повторювані в цвинтарному вжитку, нерідко зазнають скорочення рядків, фраз, заміни слів, часом навпаки "розростаються", набувають ширшої палітри почуттів. У всіх виявах намогильні тексти анонімні, хоч іноді авторами бувають і місцеві поети.

До рецензованого збірника ввійшли матеріали (майже вісімсот зразків), що їх зафіксували викладачі та студенти Кам'янець-Подільського педагогічного інституту/університету впродовж останніх десяти років переважно на території Хмельницької області. Саме на Хмельниччині успішно працювали щорічні народознавчі експедиції, організовані лабораторією етнології, внаслідок чого зібрано величезну кількість зразків матеріальної (предмети побуту, знаряддя, прикраси тощо) і усної народної традиційної культури. Приємно, що хоч дещиця з тих багатющих записів надрукована.

Розподіл матеріалу за тематичними блоками заперечень не викликає. Спочатку подано тексти намогильних написів, далі йдуть намогильні написи-посвяти (татові, мамі, синові, дочці, дітям). "Інші види епітафій" вміщують іменні, професійні, газетні звертання мертвих до живих, біблійні, тощо. До багатьох написів-самохарактеристик, звертань до живих можна було б поставити епіграф — слова Івана Франка: "І хоч я жив, то все ж я не нажився". Образ сонця, що раптово, зненацька, а чи й сподівано, але ще рано, невчасно зайшло, — один із центральних у символіці цих творів:

Ще трішки прожити на думці було,
І може прожив би, та сонце зайшло.

Мотив переходу від тимчасового до вічного простежується в багатьох епітафіях; живі перебувають "у гостях", а мертві "вже вдома". Здавалось би, ця обставина (своєрідний світоглядний оптимізм) не повинна так тяжко вражати живих — проте апеляція до людської пам'яті тривожна, болісна, в ній чути жаль за отим тимчасовим, "гостьовим".

Не соромсь, людино, квіти принести.
Ми ж бо вже удома, але в гостях ти.

Або:
Зупинись, прохожий, і згадай мій прах.
Я уже вдома, а ти ще в гостях.

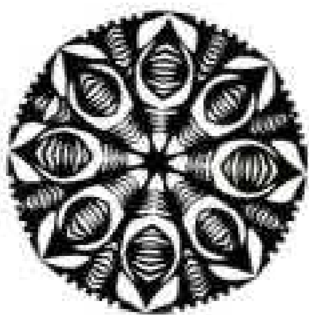
Часом зустрічаються в написах вражаючі деталі, образи: "Твої вуста ще не сказали мамо, // Ти навіть не відкрила букваря..."; "Навіть сосни від горя сивіють // І берізки сережками плачуть..."; "Колесом прокотились роки..."; "Пам'ять завжди зігріє, // Душа не спопеліє, // І серце не згорить"; "...Нехай земля тобі буде лебединою пушинкою..."; "Стою над твоєю могилою, // Сльозою поливаю квітки..."

Фіксація мовних особливостей народних епітафій, чітка паспортизація записів створюють враження наукової виваженості, достовірності, а тому написи-присвяти з Поділля можуть згодом увійти до фундаментального видання таких матеріалів з усієї етнічної території, активно залучатися до наукового вивчення фольклористами, істориками, літературознавцями, етнолінгвістами, етнопсихологами, культурологами, релігієзнавцями, іншими фахівцями.

Отже, збірник "Народні намогильні написи-посвяти з Поділля" — помітний внесок у вивчення народного світогляду, родової пам'яті, гуманної етики, загалом поминальної обрядовості. Можна сподіватися, книга приверне більшу увагу й інших дослідників до такого традиційного виду творчості, спонукатиме й читачів глибше замислитися над долями предків, роду, власним життям і майбутнім. Бо всі ми — смертні. Як мудро й просто висловлено в одному з текстів:

Люба, рідна, дорога!
Сумно нам без тебе.
Ти до нас вже не прийдеш,
Тільки ми — до тебе.

м.Київ



МИКОЛА ЛИСЕНКО ТА УКРАЇНСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ШКОЛА

Ірина СІКОРСЬКА

25-26 квітня в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України та в Меморіальному будинку-музеї М.В.Лисенка пройшла Всеукраїнська науково-теоретична конференція "Микола Лисенко та українська композиторська школа", присвячена 160-річчю від дня народження класика вітчизняної культури. Співорганізаторами також виступили Національна спілка композиторів України та Національна музична академія ім. П.І.Чайковського.

Традиція проводити наукові конференції під час ювілейних заходів — давня і стала. Коли ж, як не в ювілейний рік митця, ще раз переглянути його творчу спадщину. В ці роки різко зростає число наукових дискусій і публікацій, на час ювілейних урочистостей зазвичай припадає й пік видавничої активності. Правда, у випадку з класиками справа ускладнюється. За попередні роки їх образ став мало не іконописним, зведеним на височезний постамент історії і позолочений часом та дослідниками, і Микола Віталійович не став винятком.

За роки радянської влади амплітуда оцінок М.В.Лисенка коливалася від "запеклого буржуазного націоналіста" до "палкого революціонера-демократа", за ним міцно закріпилися звання "композитора-класика" та "основоположника української класичної музики". Постать Лисенка а priori стала немовби "недоторканою" для будь-якої критики, а оцінки його творчості аксіоматично передбачають лише позитив. Хоча за останні роки вивчення творчої спадщини М. В. Лисенка не припинялося (у Києві була захищена дисертація "Лисенко — творець національної музичної мови", у Канаді виданий розкішний фотоальбом "Микола Лисенко і музичний світ"), сучасна музична молодь переважно ставиться до класика з пересторогою: грати його не дуже люблять, а досліджувати вважають вже нічого, оскільки про все написано. З іншого боку, Лисенко був такою непересічною особистістю, за своє життя зробив так багато, при чому не тільки в музичній царині (вона, звичайно, все-таки становить основний доробок), і ще стільки питань з різних причин залишаються досі невисвітленими, що потреба подібної акції була очевидною для українських музикознавців.

Отже, метою науково-теоретичної конференції "Микола Лисенко та українська композиторська школа" стало не лише вшанування нашого великого патріота, громадянина, видатного діяча вітчизняної культури (що теж дуже потрібно, адже попередня аналогічна акція відбулася десять років тому!). Сьогодні вкрай важливо переглянути величезний внесок Миколи Віталійовича з погляду сучасної гуманітарної науки, поновому прочитати відомі сторінки його композиторської творчості і наукової спадщини. Настав час стерти штучний глянець недоторканості з постаті Лисенка і пробудити інтерес до його особи у молоді, яка звикла бачити в ньому лише позолочено-хрестоматійний образ.

Практика перевершила найсміливіші прогнози: участь у конференції взяли понад 50 провідних учених з 18 міст України — доктори й кандидати мистецтвознавства з Ки-

єва, Львова, Одеси, Донецька, Ужгорода, Луцька, Миколаєва та ін. Розпочався захід з покладання квітів до могили М.В.Лисенка на Байковому цвинтарі, а на урочистому відкритті 80-річна онука композитора професор Національної музичної академії ім. П.Чайковського Аріадна Лисенко блискуче виконала "Елегію" та "Другу рапсодію" свого славетного дідуся, задавши конференції піднесеного тону.

Не берусь переказувати наукові доповіді, обмежуся лише колом поставленої проблематики. Блискуча фундаментальна доповідь "Лисенкова харизма і культуротворча праця українських композиторів" провідного наукового співробітника ІМФЕ Лю Пархоменко відразу стала камертоном високого науково-теоретичного рівня, окреслила напрямки, що потребують нового прочитання й всебічного дослідження: Лисенко-громадянин, Лисенко-композитор, який прокладав шлях в українську музику багатьом європейським жанрам, закладав підвалини національного музичного мислення, стимулював роботу молодших колег; Лисенко-фольклорист — вже перші випуски збірок його обробок народних пісень стали всеукраїнським надбанням (а усього вийшло 7 збірок по 40 зразків та 12 по 10 — *І.С.*) у плані включення до виконавської та композиторської практики. Лінію Лисенко-націотворець продовжив Володимир Грабовський (Дрогобич) у доповіді "Творчість Лисенка у контексті націології": композитор упродовж життя не лише долав скепсис щодо української культури, а й "малоросійський комплекс", займався справами перевидання українською Святого письма, давав концерти на користь погорільців у Ходорові, організував пульманівський вагон до Полтави тощо.

Потрібна нарешті справжня наукова біографія Лисенка — ця теза була основною у доповіді ректора Київського театрального інституту академіка АМУ Ростислава Пилипчука та завідувачки Музею Лисенка Роксани Скорульської. Як захоплюючий детектив сприймалися їх доповіді. Адже і ґрунтовна монографія М.Гордійчука та Л.Архипович про Лисенка, яка витримала три перевидання, і книга спогадів про композитора рясніють недомовками, ярликами на кшталт "Софія Русова — "буржуазна націоналістка", а то й неточностями (наприклад, Мефодій Павловський — "працював у друкарні" замість "головний редактор газети "Рада", за що пізніше був репресований), зумовленими обов'язковим "класовим підходом" та рамками радянської цензури. І давно вже є нагальна потреба заповнити прогалини, розкрити псевдоніми й трикрапки, видати, нарешті, спогади про М.Лисенка, М.Грушевського, С.Петлюру та багатьох інших, заборонених за радянських часів діячів нашої культури. Ще й сьогодні жваву дискусію викликали питання аристократичного походження та виховання Миколи Віталійовича. Роксана Скорульська, зокрема, наполягає, що дідичі (з яких походили Лисенки) — це все-таки дрібне дворянство, а виховання він отримав лише "в аристократичному дусі", що зовсім не одне й те саме — все це також вносить певні викривлення в образ митця. Про Лисенкові оточення видатних осіб нашої держави розповідала Оксана Шевчук.

Доповідь "Полілог культур як ознака лисенкового тексто-твору" Олександра Козаренка (Львів) окреслювала світовий контекст творчості Лисенка, а доповідь "Національна мовність української музики у семіотичному обрії постмодерної інквізиції" його давнього опонента Бориса Деменка (Київ) шокувала вже своєю провокативною назвою.

Розглядаючи "Історичний контекст "Камо пойду от лиця твого" (назва духовного концерту М.Лисенка — *І.С.*), Наталя Костюк (Київ) продемонструвала, що Лисенко

й сам вчився у молодших колег, зокрема, Кирила Стеценка, звернувся до жанру духовного концерту якраз на вершині українського автокефального руху. А в дослідження "Духовна творчість Лисенка в контексті традицій українського хорового мистецтва" вперше дало підставу Тетяні Гусарчук (Київ) охарактеризувати Лисенка як "екстраверта з сангвіністичною домінантою".

Текст Біблії, Шевченкового вірша "Ісайя" Гл. 35 (Подражаніє) та кантату Лисенка "Радуйся, ниво неполитая" порівнювала в інтерпретаційному аспекті Любомира Яросевич (Львів), — тоді як в радянські часи біблійний контекст твору старанно приховувався.

Про постановку лисенкових опер в декораціях Анатоля Петрицького в театрі Курбаса, зокрема, "Різдвяну ніч" (Харків, 1918 р.) розповіла мистецтвознавець Ірина Вериківська (Київ), як і про постановку "Тараса Бульби" (Київ, 1927 р.), що викликала бурхливу дискусію, аж до вимог зняття з репертуару за авангардне потрактування. Поміж тим саме ці постановки стали етапними у розвитку українського театрально-декораційного мистецтва. А Марина Копиця (Київ), досліджуючи епістолярну спадщину композиторів Р.Глієра та Б.Лятошинського, віднайшла відомості, що за оркестровку лисенкової "Наталки Полтавки" перший отримав на початку 20-х рр. 4 пуди махорки, а за "Чорноморців" — 3 пуди мила.

Розглядався вплив Лисенка на культуру Галичини, Закарпаття, Полтавщини, його образ у вітчизняних та зарубіжних джерелах, стосунки з різними діячами вітчизняної культури, історія видання творів, та перспективи видання рукописів (яких ще, виявляється, дуже багато). У цьому хорі криком зболеної душі пролунало повідомлення Людмили Єфремової (Київ). Упродовж 10 років(!) готовий до видання другий том народних пісень у записах Микола Лисенка (загалом їх понад 700, а в ньому — удвічі більше, ніж у першому томі, який встигли ще видати у 1990-му році). Відтоді орієнтовна початкова ціна оригінал-макету книги у видавництві "Музична Україна" зросла з $ 6 000 до $ 13 000. Дослідниця обійшла всі наявні у Києві банки у пошуках спонсора, але далі обіцянок справа не зрушилась.

Гостя зі Львова — співробітниця Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника Ольга Осадця презентувала пристутнім ще "гарячий" Нотографічний покажчик з творів М.В.Лисенка за період 1868 (тобто прижиттєві) — 1998 рр., і присутні позаздрили львів'янам, де меценатська справа стоїть на кілька порядків вище, аніж у столиці.

Обговорюючи наукові доповіді, вчені говорили про необхідність внесення свіжого струменя і у виконання творів Лисенка (недарма ж на завершення відбувся концерт студентів Вищого музичного училища ім. Р.М.Глієра — переможців лисенківського конкурсу), потребу перезапису і реставрацію фондів, про видання справді повного зібрання творів композитора. Щоби вивчення творчості М.В.Лисенка стало постійним процесом, в ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України вирішено створити Центр лисенкознавства, завданням якого б стало на початку нового тисячоліття зробити Миколу Віталійовича Лисенка повноправним учасником сьогоднішнього соціокультурного життя України, а його актуальність і сучасність і підтвердила конференція.

Як і кожен солідний захід, наукову акцію прикрасили новинками. По-перше презентувалася щойно опублікована в ІМФЕ ім. М.Т.Рильського (підготовка до друку Р. Скорульської) автобіографія Майстра, написана ним у 1894 р. для львівського громадського діяча Омеляна Огоновського. Лисенко був у великій пошані — щойно урочисто відзначили його 50-річчя та 25-

річчя творчої діяльності, тож Огоновський просив Миколу Віталійовича написати про себе особисто, щоб ознайомити широке коло галичан з його подвижницькою працею. Смерть Огоновського завадила публікації, а рукопис автобіографії нині зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника. Друк же здійснено з фотокопії з архіву Остапа Миколайовича Лисенка.

Епічні рядки самооповіді зворушують і дають уяву про звичаєвий уклад різних верств українського народу: селянства, життя панських маєтків, студентства, а ще — багату поживу для роздумів: "Микола по батьку Віталієнко Лисенко уродивсь в році 1842 в Полтавській губ., в повіті Кременчуцькому, в селі Гриньках. Походив з роду старовинного, козачого. Папери, якими затверджена його шляхетська (дворянська) гідність, позначені роками XVII віку, даровані за царя московського, Олексія Михайловича..." (як повідомляють коментарі, зроблені Роксаною Скорульською, згадані папери, найдавніші з яких датовані були 1660 рр., використала як "папір на паски" одна з далеких родичок лисенкової дружини, яка порядкувала в його господі після її смерті в 1900 р.).

А ось про тодішніх студентів: "Київський університет в ті часи (1860-64 рр.) був вельми значним осередком смислового життя в порівнянні до інших університетів а почасти й до Харківського (де Лисенко розпочинав навчання — *І.С.*). Студенти Київські жили собі зовсім окремим від інших життям; звичайні студентські, молодечі комерси, а почасти й корупція та розпуста норовів не шкодила іншим ревно простувати до самоосвіти..." Микола Лисенко закінчив природничий факультет і захистив кандидатську дисертацію "О размножении нитчатых водорослей" (1865). І ще одна цитата, яка так перегукується з нинішньою нашою ситуацією: "... то був саме час, коли уся геть російська й українська суспільність прочуняла по давнім віковому сні азійської байдужості обчественній, коли вона мов уперше народившись, протерла очі, стала прислухатись до голосу обчественного зданія й кинулась з дитячою цікавістю та енергією до самоуправи суспільної. Не дивно, коли студентська молодь найревніше відгукнулась на всі ці питання..." Там є ще багато чого цікавого, і дуже шкода, що початковий тираж вельми скромний, тож Автобіографію буквально розмели впродовж перших десяти хвилин, і вона, щойно з'явившись, відразу стала раритетом...

Вперше перед широким загалом під час конференції постав портрет М.В.Лисенка з приватного зібрання київського колекціонера Сергія Майтака. І тут я мушу зробити невеличкий відступ. Зазвичай професійні збирачі старожитностей дуже добре обізнані з історією своїх експонатів. У даному ж випадку сталося навпаки. Сьогодні достеменно відомо лише, що наприкінці 80-х років полотно належало сімейству київського художника Костянтина Крилова, тепер уже покійного. Напис у правому нижньому куті портрета — "Paris, 1939" — породив гіпотезу, що його автором була українська мисткиня Таїсія Жаспар — француженка за походженням, друга дружина Крилова. Про це й розповів колекціонер, запропонувавши портрет дирекції Музею Лисенка, справедливо вважаючи, що місце йому саме в композиторовій оселі. Мистецтвознавці одразу винесли вердикт: автор його не Жаспар. По-перше, зовсім інша манера письма. По-друге, вперше в Україні Таїсія Павлівна опинилась лише 1947 р., тож у 1939-му навряд чи навіть підозрювала про існування Лисенка. Тим більше, що за всіма ознаками, портрет писаний по пам'яті, тож автор мав бути особисто знайомий з Лисенком. Більше того, враховуючи реалії життя української інтелігенції у передреволюційній Російській імперії, неві-

домий портретист мав не просто добре знати композитора, а й захоплюватися його особою, а значить, належати до симпатиків (а чи й до проводирів (?!) української національної ідеї. Очевидно, надалі його спіткала доля української еміграції, й у 30-ті роки минулого століття занесла його до Парижу. 1939, як відомо, був роком початку Другої світової війни, і, судячи з того, що портрет залишився недомальованим, художнику вже було не до мистецтва... Отже, як бачите, запитань значно більше, ніж відповідей, а портрет фігурує як "роботи поки що не встановленого автора" і проходить експертизу. Можливо, мистецтвознавцям пощастить, і авторство портрета буде встановлене. Дослідники ж лисенкової іконографії отримали нове поле для пошуків, а історики — справжній детектив з багатьма невідомими (навіть не зрозуміло, за яку ниточку вхопитися: всі, хто міг би пролити світло, нині покійні). Портрет же став "мистецькою родзинкою" наукової конференції: прикрашений розкішним рушником зі знаменитим іржавецьким узором (до речі, роботи провідного наукового співробітника ІМФЕ Валентини Кузик), на присутніх строго й урочисто позирав імпозантний Микола Віталійович і неначе промовляв: Ви багато чого про мене ще не знаєте!

м.Київ

ЗБОРИ НАРОДОЗНАВЦІВ У СВИДНИКУ

Микола Мушинка

Словацьке народознавче товариство (Slovenská národopisná spoločnost) засноване 1958 року, є добровільним об'єднанням понад 250 етнологів, фольклористів та музейників, які активно займаються дослідженням народної культури всіх регіонів Словаччини. Згідно зі статутом, Товариство раз на три роки влаштовує загальні збори, на яких оцінює свою роботу, обирає новий комітет та ухвалює план діяльності на новий виборчий період. П'ятнадцяті загальні збори Товариства вперше за всю його історію відбулися в музеї українсько-руської культури у Свиднику 22-24-го травня 2002 року.

Відкриваючи збори, директор музею Мирослав Сополига назвав їх найвизначнішою подією, яка відбулась в стінах цієї української науково-документаційної установи, що від 1 квітня стала складовою Словацького національного музею, здобувши таким чином статус центрального музею Словаччини. Від імені місцевої влади гостей привітав мер міста Михайло Бартко та голова окружного уряду Володимир Попик (обоє українці).

Звіт про діяльність Словацького народознавчого товариства зачитала його голова Магдалена Парікова. Підкреслила, що наперекір поганій фінансовій ситуації Товариство в останньому виборчому періоді виконало плідну роботу. Його друкований орган Národopisné rozprávy (Народознавчі дебати) став трибуною обміну думками навколо актуальних питань сучасної науки. Новим головою було обрано Зузану Бенюшкову, секретарем — Зіту Шков'єрову. Українських народознавців у новому комітеті буде представляти Мирослав Сополига.

Кілька учасників зборів (між ними і автор цих рядків) у дискусії висловили думку, що назва Товариства, яке об'єднує не лише словацьких вчених, але й представників інших національних меншин Словаччини, не відповідає сучасним вимогам. Крім того, абревіа-

тура збігається з назвою Словацької національної партії. Збори більшістю голосів змінили назву Товариства на Народознавче товариство Словаччини (Národopisná spoločnosť Slovenka).

У межах загальних зборів відбулася наукова конференція "Культурна спадщина і соціальна комунікація", на якій було виголошено 13 доповідей. Основну доповідь "Словаччина в Європі — Європа в Словаччині" зачитала Олександра Бітушікова. Йолана Дарульова розглянула локальні та генераційні аспекти інтеркультурної комунікації, а Анна Глушкова та Ганна Замечнікова — теоретичні аспекти дослідження народних оповідань (усних історій). Мирослав Сополига ознайомив присутніх з проблематикою етнічної та національної ідентифікації українців Словаччини. В'єра Седлакова розповіла про звукові записи словацького фольклору на грампластинках Фонографічного архіву Чеської академії з 1929 по 1935 рр. В дискусії з'ясувалося, що подібні записи музичного та словесного фольклору українців Словаччини Закарпатської України в той самий період здійснив професор Данькевич з допомогою французької фірми Pate.

Молодший етнохореограф Іван Мурин проаналізував найновіші способи відеозапису народних танців дигітальною технікою і вказав на реальні можливості їх практичного використання в майбутньому. В'єра Феглова на прикладі двох територіально близьких міст Зволена й Банської Бистриці вказала на відбиття локальних конфліктів у взаємній комунікації. Микола Мушинка у своїй доповіді розповів про етнічну групу вихідців із двох українських сіл Пряшівщини (Камйонка і Орябина), яка в першій половині 19 ст. заселила село Скеюш в Темешварській жупі (нині Румунія). В 1947 році 116 сімей цього села переселилися у південну Моравію (село Троскотовіце) та північну Чехію (м.Хомутов) на місця депортованих німців. Їхній лемківський фольклор доповідач ілюстрував 700-сторінковим машинописом антології, укладеної із власних записів 1974-75 років. В Хомутові на підставі цієї антології було засновано фольклорну групу "Скеюшка", яка нещодавно стала лауреатом найвизначнішого міжнародного фольклорного фестивалю у Чехії "Страдниця" та успішно репрезентує фольклор українців (русинів) Чехії на багатьох фестивалях, а також в рідному селі Скеюші, де залишилася невеличка кількість їхніх земляків.

У рамках конференції відбувся круглий стіл, присвячений темі "Юридичні та етнічні аспекти здобування, охорони та використання інформаційних джерел". В дискусії обговорювалися і питання активізації взаємної співпраці між народознавцями Словаччини та України. Матеріали конференції та круглого стола буде опубліковано в окремому випуску збірника Národopisné rozprávy.

У Музеї українсько-руської культури було відкрито виставку, присвячену похоронним обрядам словаків, чехів, угорців, німців, хорватів, євреїв та русинів-українців Словаччини. Прекрасним поповненням русько-української експозиції були нагробні хрести, церковні хоругви, Псалтир, кадило та обрядовий хліб. У відкритті виставки брав участь парахіальний хор Православної церкви у Свиднику, який під керівництвом о.Івана Совина виконав весь обряд похорону церковнослов'янською мовою.

Учасники загальних зборів мали змогу познайомитись із Експозицією народної архітектури русинів-українців Словаччини під відкритим небом та Картинною галереєю Дезидерія Милого у Свиднику. В заїздній корчмі скансену вони посмакували типові народні страви: мачанку, сирок, татарчані пироги (гречані вареники), Маковицьку сливовицю та Русинську водку Свидницького спиртного заводу. В останній день науковці відвідали дерев'яну церкву св.Михайла в українському селі Ладомирова з 1742 року, зупинились біля найновішої дерев'яної церкви Пряшівщини в Нижньому Комарнику, побудованій в 1938 році українським архітектором Володимиром Січинським в бойківському стилі. Обидві діючі церкви (як

і 24 інші українські дерев'яні церкви Пряшівщини) входять до списку національних пам'яток культури Словаччини. Свою подорож народознавці Словаччини закінчили в Музеї народної архітектури у Саноку (Польща), де їх найбільше зацікавили об'єкти лемківської та бойківської архітектури. В Підкарпатській корчмі їх пригостили шкварками та часниковим жуком.

Програма триденної зустрічі народознавців Словаччини у Свиднику була дуже насиченою, надзвичайно корисною. Народознавці Братислави, Мартина, Трнави, Левиць та інших міст ще раз наочно переконалися, що Свидник — важливий науково-документаційний центр. Генеральний директор секції національних меншин Міністерства культури Словацької республіки Ґабріела Ярабікова у своєму виступі високо оцінила зокрема виставкову діяльність Свидницького музею, а заступник генерального директора Словацького національного музею та директор музею єврейської культури в Братиславі Павол М'ештян підкреслив, що експозиції Музею українсько-руської культури у Свиднику нічим не поступаються перед експозиціями центральних музеїв Словаччини, а 22 томи його "Наукового збірника" могли б стати окрасою будь-якої наукової установи Словаччини та України. Спроби розбити музей на дві частини (русинську та українську) учасникам зборів здались вершиною абсурду.

Пряшів, Словаччина

ВШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ ФОЛЬКЛОРИСТА

Людмила ЄФРЕМОВА

9 жовтня 2001 року в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського Національної Академії наук України відбулися ювілейні Всеукраїнські читання на пошану професора Олексія Івановича Дея та відзначення 80-ї річниці від дня народження цього видатного вченого-фольклориста, публіциста, доктора філологічних наук.

Олексій Іванович народився 30 березня 1921 р. у с. Синявці Менського району Чернігівської області, закінчив Київський державний університет, брав участь у боях Великої Вітчизняної війни. Захистив кандидатську дисертацію, присвячену творчості Івана Франка, і докторську, на тему з історії західноукраїнської преси, завідував відділом фольклористики ІМФЕ, очолював фундаментальне академічне видання серії "Українська народна творчість" (започатковане з ініціативи Михайла Бильського), сам був упорядником та редактором кількох томів, зокрема "Ігри та пісні (весняно-літня поезія трудового року)" (1963), "Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року" (1965), "Жартівливі пісні"(1967), "Співанки-хроніки" (1972), "Чумацькі пісні" (1976), "Легенди та перекази" (1985), "Балади" (1987, 1988). У науці О.І.Дей залишив помітний слід як видатний франкознавець, фольклорист, літературознавець, дослідник історії, журналістики. У фольклористиці найбільш цінні його праці присвячені теорії фольклору, його жанровій систематизації та поетиці, записам видатних діячів української культури, українському народному гумору, календарно-обрядовим і трудовим пісням і особливо дослідженню балад.

Бібліографічний покажчик праць О.І.Дея, виданий у 1990 р. М.К. Дмитренком, свідчить про величезний внесок вченого у науку. Йому належить понад 300 публікацій, зокрема, більше 40 окремих книжкових видань. Бували роки особливо інтенсивної праці, коли виходило з друку більше десяти публікацій вченого, у деякі роки він звітував п'ятьма-сімома книжками.

Близько двадцяти доповідачів взяли участь у деївських читаннях. Серед них були друзі і колеги Олексія Івановича, співробітники радіо і телебачення, колишні аспіранти. Відкрила читання заступник директора ІМФЕ Степанченко Г.В., виступали поет і журналіст Василь Юхимович, вчені Скрипник Г.А., Зубков С.Д., Деян Айдачич з Югославії, Грица С.Й., Юзвенко В.А., Бріцина О.Ю., Микитенко О.О., Вахніна Л.К., Шевчук Т.М. та інші. Майже кожен з промовців намагався хоча б у кількох словах згадати Дея як колегу, друга, наставника-керівника, видатного вченого. Гаслом усіх виступів можна вважати крилатий вислів Олексія Івановича "ні дня без сторінки". Відзначалась його надзвичайна, виняткова працьовитість, творча енергія, широта зацікавлень як вченого, вимогливість до аспірантів і співробітників, оптимізм і життєлюбність, бажання допомогти кожному на шляху науки.

На першій сторінці обкладинки: *Рушник. Фрагмент. XIX ст. с.Клембівка, Ямпільський район Вінницької обл. Полотно, бавовняні нитки, гладь, штапівка.*

На четвертій сторінці обкладинки: *Рушник. Фрагмент. XIX ст. с.Єрки, Миргородський район Полтавської області. Домоткане полотно, заполоч, рушниковий шов.*



А.Горонович. **Портрет В.В.Тарновського. 1866.**

